Ediciones de Iberoamericana

Músicas iberoamericanas interconectadas

Caminos, circuitos y redes

Javier Marín-López, Montserrat Capelán,
Paulo Castagna (eds.)

Javier Marín-López
Montserrat Capelán
Paulo Castagna (eds.)

Músicas iberoamericanas interconectadas
Caminos, circuitos y redes

Ediciones de Iberoamericana

148

Consejo editorial:

Mechthild Albert
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Daniel Escandell Montiel
Universidad de Salamanca

Danae Gallo González
Justus-Liebig-Universität, Gießen

Enrique García-Santo Tomás
University of Michigan, Ann Arbor

Aníbal González
Yale University, New Haven

Klaus Meyer-Minnemann
Universität Hamburg

Daniel Nemrava
Palacky University, Olomouc

Emilio Peral Vega
Universidad Complutense de Madrid

Janett Reinstädler
Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Roland Spiller
Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Músicas iberoamericanas interconectadas

Caminos, circuitos y redes

Javier Marín-López
Montserrat Capelán
Paulo Castagna (eds.)

Iberoamericana - Vervuert - 2023

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. Para más información consulte: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

La publicación de esta obra ha sido posible gracias al apoyo financiero de la Sociedad Española de Musicología, la Consellería de Cultura, Educación e Universidade de la Xunta de Galicia y los Proyectos de I+D+i "Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)", del Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2020-115496RB-I00 y "Estudios históricos de música en Galicia y América (ss. XI-XX)", de las Ayudas para la consolidación (GPC) de la Xunta de Galicia, ED431B 2021/09.

I+D+i: *Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)*. Ref: PID2020-115496RB-I00/AEI /10.13039/501100011033

Todas las colaboraciones que integran este volumen han sido aceptadas tras ser sometidas a un proceso de evaluación por especialistas de las diferentes materias.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2023
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2023
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-409-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-539-6 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-560-0 (e-Book)

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968695600

Depósito Legal: M-34765-2023

Diseño de cubierta: a.f. diseño y comunicación
Diseño de interiores: ERAI Producción Gráfica

Impreso en España

Comité científico de este volumen

Consuelo Carredano
Universidad Nacional Autónoma de México

David Cranmer
Universidade Nova de Lisboa

Victoria Eli Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

Marita Fornaro
Universidad de la República, Montevideo

Javier Garbayo
Universidad de Santiago de Compostela

Beatriz Martínez del Fresno
Universidad de Oviedo

Alberto Pacheco
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Carlos Villanueva
Universidad de Santiago de Compostela

Leonardo J. Waisman
CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

Publicaciones de la Comisión de Trabajo
"Música y Estudios Americanos"
(MUSAM/SEdeM)

1. *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (2020)
2. *En, desde y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas* (2021)
3. *Músicas iberoamericanas interconectadas: caminos, circuitos y redes* (2023)

ÍNDICE GENERAL

Lista de tablas, figuras, ejemplos musicales y anexos 13

Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna
Introducción. Músicas iberoamericanas en red 21

Preludio

Leonardo J. Waisman
1. Entre anticuarios y nac & pop*: itinerarios de la musicología colonial* 29

I. Redes trasatlánticas en el mundo colonial

Álvaro Mota Medina
2. Música que navega: la circulación de partituras, instrumentos y otros objetos sonoros entre España y el virreinato del Río de la Plata 57

Javier Gándara Feijóo
3. De la península ibérica a América: los villancicos de gallego en la Catedral de Guatemala durante el siglo XVIII 89

Margarita Pearce Pérez
4. Una asociación musical religiosa en La Habana: la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate (1861-1870) 107

David Cranmer
5. Sancho Panza comes to Brazil. 131

José Benjamín González Gomis
6. Problemáticas en la historiografía musicológica española sobre las representaciones rituales hispánicas de conquista 145

II. Circuitos y *tournées* iberoamericanas en el "largo" siglo XIX

Pilar Nicolás Martínez
7. Rutas y repertorios de las compañías españolas de zarzuela en Portugal en la segunda mitad del siglo XIX 171

Nuria Blanco Álvarez
8. La compañía de zarzuela de Manuel Fernández Caballero en Buenos Aires y Montevideo (1885) 195

Lutero Rodrigues
9. A monarquia brasileira do século XIX: singularidades de sua vida musical no contexto Latino-americano 219

Suely Campos Franco
10. Circuitos concertísticos transatlânticos no século XIX: as tournées ibero-americanas de Arthur Napoleão e Frederico Nascimento 243

Juliana Coelho de Mello Menezes y Alberto José Vieira Pacheco
11. O pianista virtuose Arthur Napoleão (1843-1925): uma conexão entre o Porto e o Rio de Janeiro 263

III. Trayectorias transnacionales e imaginarios colectivos en el siglo XX

Judith Helvia García Martín
12. España en el espejo latinoamericano, América en el reflejo europeo: el viaje trasatlántico de La Meri y la danza española (1927-1931) 281

Marcia Taborda
13. Olga Praguer Coelho, Brazilian Folksong Ambassadress, 1928-1943 311

Alicia Pajón Fernández
14. De España a Argentina: la mediación de la revista Pelo *en la recepción del rock español de los ochenta* 335

Iván César Morales Flores
15. Música académica contemporánea cubana en la década de 1980 desde la revista Ritmo. *El discurso de/sobre (*nos*) y* los otros 353

Susana de la Cruz Rodríguez
16. El gaitero cubano-gallego Eduardo Lorenzo Durán (1911-2003): una historia de pervivencia cultural 381

IV. Caminos en la creación académica contemporánea

Barbara Mayer
17. Multiculturalismo brasileiro na obra de Hekel Tavares (1896-1969). 411

Alfonso Pérez Sánchez
18. Siete piezas para piano *(1952) de Blas Galindo: análisis técnico-expresivo, praxis interpretativa y contextualización cultural* 431

Carlos Villar-Taboada
19. Un "espíritu español" en México: historia y dodecafonismo en Rodolfo Halffter durante los años cincuenta 459

Ana R. Alonso-Minutti
20. Trayectorias de espiritualidad y redes intertextuales en la música religiosa de Mario Lavista (1943-2021) 485

Manuel J. Ceide
21. Radicalia *(2004) de Manuel J. Ceide. La construcción de un imaginario subversivo: Galicia, Caribe, poéticas y vanguardias* 517

V. Grabación de repertorios iberoamericanos: itinerarios de ida y vuelta

Juan Carlos Poveda
22. The Cuban Love Song *(1931), filme precursor de la diplomacia cultural estadounidense* 547

Mirta Marcela González Barroso
23. Leda y María Elena, Canciones del tiempo de Maricastaña *(1958): un repertorio para soñar* 565

Rosalía Castro Pérez
24. El debut discográfico de Nacha Guevara en España: entre el cabaré y la canción de autor 589

Andrea Bolado Sánchez
25. Roque Narvaja: exilio y metamorfosis en la escena musical española 613

Sobre los autores. 635

https://doi.org/10.31819/9783968695600_201

LISTA DE TABLAS, FIGURAS, EJEMPLOS MUSICALES Y ANEXOS

Tablas

1.1. Bibliografía sobre música colonial: ítems distribuidos por materias en orden descendente 32
1.2. Bibliografía sobre música colonial: cronología de producción 33
1.3. Bibliografía sobre música colonial: idioma y procedencia. 34
1.4. Bibliografía sobre música colonial: distribución por regiones e instituciones 35
1.5. Bibliografía sobre música colonial: grupos étnicos y temas de género. . . 36
1.6. Bibliografía sobre música colonial: funciones y géneros 36
1.7. Bibliografía sobre música colonial: métodos y contexto socio-histórico. . 37
1.8. Bibliografía sobre música colonial: otras materias de interés. 38
1.9. Bibliografía sobre música colonial: compositores más representados . . . 39
4.1. Funciones, gratificaciones y miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate y la capilla de música de la Catedral de La Habana (1861) 114
4.2. Plantilla de músicos de las capillas de música de la Catedral de La Habana (1853) y Nuestra Señora del Monserrate (1861). 116
4.3. Participación de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate en las instituciones religiosas de La Habana (1862-1870) 122
7.1. Estrenos de zarzuela grande, obras de género bufo y género chico en Madrid y Lisboa 177
7.2. Compañías españolas de zarzuela documentadas en Lisboa, 1850-1899 179
8.1. Artistas de la compañía de zarzuela del Teatro Apolo con la Sociedad Lírico-Dramática Española (temporadas 1883-84 y 1884-85) y de la compañía que fue a Sudamérica con Caballero (1885). 199
8.2. Principales zarzuelas representadas en Sudamérica por la compañía de Caballero. 203

12.1. Países y teatros en los que actuó La Meri entre 1927 y 1931 287
13.1. Program of Olga Coelho's debut at Instituto Nacional de Música on December 16, 1928. 316
13.2. Program of the first broadcast of "A Hora de Brasil", July 22, 1935 . . . 319
15.1. Listado de textos sobre la actividad musical de Cuba publicados en la revista *Ritmo* durante la década de 1980 358
16.1. Repertorios en la selección musical de Eduardo Lorenzo 395
16.2. Genealogía de gaiteros en Cuba a partir de Eduardo Lorenzo 403
18.1. Piezas para piano compuestas por Blas Galindo 435
18.2. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de I. Allegro 438
18.3. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de II. Lento. 438
18.4. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de III. Lento 439
18.5. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de IV. Allegro grazioso 440
18.6. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de V. Lento 440
18.7. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de VI. Allegro giocoso 441
18.8. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de VII. Vivo 442
18.9. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*: recursos utilizados y transformados 453
19.1. Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum op. 22*: estudio de las propiedades de la serie 475
19.2. Rodolfo Halffter, *Tripartita*: estudio de las propiedades de la serie 479
23.1. Catálogo de versiones de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh 573
23.2. Título de las canciones de ambas caras del disco *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh. 575
23.3. Comparativa de tres versiones de la canción "Tres morillas" (1931, 1958 y 1976). 578
23.4. Reinterpretación de Walsh del texto original de la segunda parte de la canción "Tres morillas" 580
23.5. Texto de la canción "A los árboles altos" en las versiones de Walsh (1958), Quilapayún (1969) y Calleja (1901) 581
23.6. Características de la canción "En qué nos parecemos" / "A los árboles altos" en las versiones de Walsh (1958), Quilapayún (1969) y Nuevo Mester de Juglaría (1973) 582
25.1. Relación entre temática y letra en "Trabajador latinoamericano" de Roque Narvaja 624

25.2. Estructura de la canción "Al natural" de Roque Narvaja 626
25.3. Letra original de la canción "Malena" (letra de Homero Manzi; música de Lucio Demare) 628

Figuras

1.1. Tendencias en las grabaciones discográficas de la guaracha *Convidando está la noche*, según cuatro polos. 50
2.1. Registro de la fragata correo de Su Majestad *La Princesa*, que salió de La Coruña a Montevideo, 22 de septiembre de 1787. 68
2.2. Registro de la fragata correo de Su Majestad *La Princesa*, que salió de La Coruña a Montevideo, 22 de septiembre de 1787. 69
2.3. Registro del bergantín *Santísimo Cristo de la Victoria*, que salió de Vigo a Montevideo y Buenos Aires, 18 de octubre de 1783 70
2.4. Registro de la fragata particular *La Santísima Trinidad*, que llegó a Montevideo y Buenos Aires procedente del puerto de La Coruña, 22 de mayo de 1778. 70
2.5. Registro de la fragata correo *El Rey*, que salió de La Coruña a Montevideo, 9 de septiembre de 1788. 71
2.6. Registro de la fragata correo de Su Majestad *La Princesa*, que salió de La Coruña a Montevideo, 16 de junio de 1789 72
4.1. Redes de los miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate 126
5.1. António José da Silva, *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, opening of Part II, scene 4, where the *entremez O grande Governador da Ilha dos Lagartos* begins 136
5.2. António Teixeira, *Voce quer cazar*, voice and bass part of the woman's aria 138
5.3. Carlos Seixas, opening of sonata no. 77 , adapted as the "sonata do burro" 141
5.4. y 5.5. Photographs taken during the 2014 Pirenópolis performance of António José da Silva, *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, respectively Scene 1 (courtroom) and Scene 2 (banquet) 143
6.1. Escuadra cristiana de la *filà* Montañeses de Alcoy, con cabo, cabo batidor y banda de música detrás. 159
7.1. *Diário Ilustrado*, n.º 6858, 2 de mayo de 1892: 1 188

10.1. Entrada da baía de Guanabara vista da ilha das Cobras, *ca.* 1865. 247
10.2. Vista panorâmica do centro do Rio de Janeiro, da Ponta do Calabouço, a partir da ilha das Cobras, *ca.* 1865 254
10.3. Anuncio da casa *Casa Arthur Napoleão & Miguez*, en *Revista Musical e de Bellas Artes*, ano II, n.º 1, 3 de janeiro de 1880: 1 256
10.4. Anúncio de concerto promovido por Frederico Nascimento (1884) . . 259
12.1. Gira de La Meri por el Caribe (1927) 289
12.2. Primera gira de La Meri por Iberoamérica (1927-1929). 289
12.3. Primera gira de La Meri por Europa (1930-1931) 290
13.1. Olga Coelho's debut at Instituto Nacional de Música on December 16, 1928 315
13.2. Olga Coelho's participation at "A Hora do Brasil" in Buenos Aires (1940) 320
13.3. Olga Coelho, in *Sintonía*, year VIII, no. 379, October 2, 1940 323
13.4. "A Hora do Brasil", broadcasted to Berlin (1936) 325
13.5. Olga Coelho, Andrés Segovia, Arminda e Heitor Villa-Lobos 332
15.1. Página de presentación de José Loyola, "La música contemporánea cubana", en *Ritmo*, LIII/529 (1983): 11 361
15.2. Página de presentación de Cecilio Tieles, "La música cubana actual", en *Ritmo*, LV/ 554 (1985): 28 362
15.3. Página de presentación de la entrevista de Francesc de Paula Soler, "La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba", en *Ritmo*, LV/554 (1985): 30 371
15.4. Página de presentación de la entrevista Francesc de Paula Soler, "Leo Brouwer. 30 años de vida artística", en *Ritmo*, LVII/569 (1986): 14 . . 374
16.1. Eduardo Lorenzo y su hermano Antonio en las romerías gallegas de La Habana. 389
16.2. Eduardo Lorenzo como parte del coro típico Aires d'a terra. 390
16.3. Eduardo Lorenzo en distintas etapas de su vida en Cuba, con los gaiteros José Antonio Rodríguez, José Posada y Rodolfo Posada. 391
16.4. Eduardo Lorenzo a la derecha con la pandereta, como parte del conjunto vocal español Los Tenorios, en el Castillo de Jagua en La Habana 394
16.5. Algunas gaitas, percusión menor y payuelas fabricadas en La Habana, conservadas por la familia de Lorenzo 398
16.6. Eduardo Lorenzo con sus primeros alumnos de Aires Galegos da Habana 399
16.7. Eduardo Lorenzo con sus alumnos de Andecha Folklore Asturiana . . . 402

19.1. Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum op. 22*, reproducción del cuadro serial 473
20.1. Mario Lavista, Roland Zollman, Patricia Morales y la Orquesta Sinfónica de la UNAM en la Sala Nezahualcóyotl después del estreno del *Réquiem de Tlatelolco*, el 8 de diciembre de 2018 510
21.1. Puesta en escena de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, a cargo del Grupo Álea 21. San Juan, Puerto Rico (2021) 519
21.2. Final teatralizado de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, con los intérpretes de Álea 21 convertidos en percusionistas y actores. San Juan, Puerto Rico (2021). 540
21.3. Acción escénica durante la interpretación de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, a cargo del Grupo Álea 21. San Juan, Puerto Rico (2021) . . . 543
22.1a. Mención a Ernesto Lecuona y los Palau Brothers' Cuban Orchestra en los créditos de apertura del filme *The Cuban Love Song* (1931) 555
22.1b. Lecuona y los músicos de la Orquesta Hermanos Palau en Hollywood. . 555
22.2. Fotograma de *The Cuban Love Song* (1931) con los músicos de la Orquesta de los Hermanos Palau actuando como guajiros y ejecutando instrumentos tradicionales (guitarra, quijada, maracas, güiros y cencerro) 558
22.3. Fotograma de *The Cuban Love Song* (1931) con primeros planos de instrumentos musicales cubanos 559
23.1. Portadas de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh 574

Ejemplos musicales

1.1. Gaspar Fernández, *Eso rigo re repente*, ed. Stevenson (1975). 46
3.1. ¿Manuel José de Quirós?, estribillo de *Como en Galicia se dixo* (1746), tiple. 97
3.2. Melchor López, inicio del papel de violín I en el villancico ("en gallego") *A nosa gaita* (1795) 97
3.3. Blas de Laserna, inicio del papel de violín I en la "gayta" del fin de fiesta *Las provincias españolas unidas con placer* (1789) 98
3.4. *El noi de la mare* (pieza popular catalana). 98
6.1. Henry Purcell, Minueto en La menor 158
6.2. Escala menor melódica o eólica propuesta por Giménez Amorós. 162
6.3. Escalas de Do eólico, Do menor armónico y Do menor melódico 162

6.4. Escala frigia propuesta por Giménez Amorós 162
17.1. "Canide iune" na versão transcrita por Jean de Léry 421
17.2. "Canide iune" na obra *Anhangüera* de Hekel Tavares 422
17.3. Modelo rítmico do batuque 424
18.1. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, tema A de las piezas III y IV 442
18.2. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, series de las piezas V y VI 444
18.3. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, presentación de la serie de la melodía de VI. Allegro giocoso 445
18.4. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, presentación de la serie del acompañamiento de VI. Allegro giocoso 446
18.5. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, temas A y B, cc. 1-4 y 85-86 de I. Allegro 446
18.6. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, II. Lento, cc. 1-3 448
18.7. Silvestre Revueltas, *La noche de los mayas*, cc. 1-8 [reducción] 448
18.8. José Pablo Moncayo, *II pieza para piano*, cc. 50-51 449
18.9. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, VI. Allegro giocoso, cc. 1-4 449
18.10. José Pablo Moncayo, *Huapango*, cc. 47-50 450
18.11. Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, VII. Vivo, cc. 40-48 451
19.1. Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum op. 22*, análisis del inicio (cc. 1-10) de III. Allegro marziale 474
19.2. Rodolfo Halffter, *Tres piezas para orquesta, op. 23*, análisis del inicio (cc. 1-10) de II. Arioso 476
19.3. Rodolfo Halffter, *Cuarteto para instrumentos de arco, op. 24*, final de I. Sonata 477
19.4. Rodolfo Halffter, *Tripartita, op. 25*, análisis del inicio (cc. 1-4) de I. Scherzo 479
20.1. Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, I. "Una rosa en el alto jardín", cc. 1-3 497
20.2. Mario Lavista, *Lacrymosa*, cc. 8-12 498
20.3. Mario Lavista, *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*, Kyrie, cc. 1-8 499
20.4. Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, I. "Una rosa en el alto jardín", cc. 36-37 500
20.5. Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, II. "El espejo redondo de la luna", cc. 1-8 501
20.6. Mario Lavista, *Responsorio*, p. 5 (inicio) 502
20.7. Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, II. "El espejo redondo de la luna", cc. 16-20 503

20.8. Mario Lavista, *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*, Credo, cc. 51-54 504
20.9. Mario Lavista, *Réquiem de Tlatelolco*, comienzo de la última página. . . 509
21.1. Manuel J. Ceide, *Radicalia*: presentación de comportamientos distintivos dentro del ensamble instrumental. 525
21.2. Manuel J. Ceide, *Radicalia*: interacción entre voz femenina y piano . . 526
21.3. Manuel J. Ceide, *Radicalia*: uso de cajas aleatorias y *clusters* en el contexto de texturas combinadas 533
21.4. Manuel J. Ceide, *Radicalia*: uso de cajas aleatorias sobre estructuras tetratónicas de movimiento armónico 538
21.5. Manuel J. Ceide, *Radicalia*: inicio de la coda y construcción del acorde final 539
21.6. Manuel J. Ceide, *Radicalia*: final de la obra en la partitura 540
25.1. Roque Narvaja, "Quién…": melodía y letra 623
25.2. Roque Narvaja, "Al natural": línea del bajo del estribillo 627
25.3. Roque Narvaja, "Balance provisional": ejemplo de melodía y armonía de A1 + íncipit y estructura melódico-armónica 630

Anexos

Instrumentos enviados a los puertos de Buenos Aires y Montevideo entre 1776 y 1810. 77
Repertorio interpretado en Madrid, Buenos Aires y Montevideo por las compañías de zarzuela de la Sociedad Lírico-Dramática Española asentadas en el Teatro Apolo (temporadas 1883-1884 y 1884-1885) 213

https://doi.org/10.31819/9783968695600_202

Introducción

MÚSICAS IBEROAMERICANAS EN RED

Javier Marín-López
Universidad de Jaén

Montserrat Capelán
Universidade de Santiago de Compostela

Paulo Castagna
Universidade Estadual Paulista, São Paulo

La historia cultural de Iberoamérica ha estado marcada por procesos de transculturación de elevada complejidad, como resultado de la convergencia y posterior hibridación —a lo largo del tiempo— de matrices indígenas, africanas e ibéricas principalmente. Dicha realidad fue posible gracias a una extensa y diversificada red de comunicaciones —primero marítimas y terrestres, luego también aéreas— que mantenía interconectada una pluralidad de regiones y ecosistemas. Estas rutas actuaban no solo como corredores físicos, sino también humanos y culturales, permitiendo la integración territorial de diferentes espacios y el intercambio de bienes tangibles y expresiones simbólicas. El libro que presentamos contiene investigaciones recientes sobre cómo la música, con su multiplicidad de componentes semánticos y formales y su inherente capacidad para atravesar todo tipo de fronteras, participó de estas redes transnacionales, convirtiéndose en un agente clave dentro de un sistema dinámico de relaciones culturales. La noción de "red" no se utiliza aquí como una teoría cerrada en sentido estricto, sino como una orientación disciplinar que ayuda a comprender las relaciones de comunicación (ya sean directas o indirectas, formales o informales, voluntarias o forzadas,

conscientes o inconscientes, permanentes o pasajeras) entre agentes o actores sociales (individuos, grupos, comunidades, instituciones) como parte de un conjunto interconectado más amplio; este activo complejo de intermediaciones condiciona las decisiones de los individuos y sus conexiones y, por consiguiente, transforma la realidad justamente en tanto parte de una estructura reticular global.[1] Más allá de las dicotomías clásicas entre agencia individual y estructura social y de sus vínculos mecánicos y deterministas, priorizamos un enfoque procesual que contempla —a un mismo tiempo— los continuos flujos entre los niveles macro y microscópico, considerando los contactos, nexos y vínculos como foco específico de investigación.

La aplicación del enfoque interpretativo de las redes de intercambio a Iberoamérica —considerada tanto espacio geográfico como comunidad cultural global— ya ha sido probada con éxito por historiadores (Imízcoz Beunza y Pereyra 2022, por citar un caso reciente), de ahí que resulte particularmente seductor profundizar en sus potencialidades en el ámbito sonoro.[2] La elección de la categoría "Iberoamérica" en el título (en lugar de Hispanoamérica, Latinoamérica o Indoamérica) se justifica, en este caso, por una doble circunstancia.[3] De un lado, los ensayos abordan prácticas sonoras en territorios que en su día pertenecieron a las coronas española y portuguesa; de otro, el surgimiento de un espacio americano geográficamente interconectado y conceptualmente unificado se produjo como consecuencia de los caminos, circuitos y redes establecidos por las monarquías ibéricas, en algunos casos reaprovechando rutas de comunicación preexistentes. El subtítulo del volumen traduce la compleja caracterización de estas interconexiones que articularon nuevas realidades en un espacio ibérico de fronteras difusas y fluctuantes. Por "camino" entendemos, en su acepción más simple, una vía de comunicación entre dos puntos o nodos que permite el desplazamiento de un objeto cultural; "circuito" hace referencia a un recorrido cerrado previamente fijado, con

[1] Para una introducción general a la teoría de las redes sociales, véase el clásico trabajo de Lozares (1996).

[2] Marín-López (2022) formaliza una propuesta de aplicación de la "historia conectada" (equivalente, en sentido amplio, a la idea de red que aquí manejamos), si bien circunscrita cronológicamente al periodo colonial.

[3] Sobre las distintas genealogías y agendas intelectuales de las nomenclaturas del territorio americano, véase Altamirano (2021: 35-92).

más de dos nodos, que a veces termina en el punto de partida; "red", en cambio, alude a un conjunto organizado de conexiones sociales más extenso y diversificado. En el caso de Iberoamérica podría hablarse de una red de redes, ya que esta realidad plural a su vez formaba parte de estructuras reticulares mucho más amplias sobre las cuales sería importante reflexionar.

En términos formales, el libro se organiza en cinco bloques temáticos precedidos de un preludio en el que Leonardo J. Waisman esboza los itinerarios historiográficos de la musicología colonial a partir de un amplio muestreo bibliográfico. Las cinco secciones describen y analizan cómo la existencia de rutas de comunicación moldeó la movilidad de agentes musicales y determinó el establecimiento de complejas redes multi-nodales, que permiten entender los objetos de estudio no desde una posición aislada, sino como parte de un conjunto interaccionado.[4] El primer bloque, "Redes trasatlánticas en el mundo colonial", se centra en las relaciones trasatlánticas tejidas desde los primeros contactos iberoamericanos e intensificadas durante el siglo XVIII, mismas que posibilitaron procesos de transferencia, circulación e intercambio —a gran escala— de instrumentos, músicos, repertorios, objetos sonoros, ideas y todo tipo de prácticas performativas. El segundo bloque, "Circuitos y *tournées* iberoamericanas en el 'largo' siglo XIX", analiza el establecimiento y consolidación de rutas concertísticas trasatlánticas tanto de compañías de zarzuela y ópera como de pianistas virtuosos, gracias al eficaz desarrollo de las tecnologías y los medios de transporte, lo que generó espacios comunes que traspasaron las fronteras políticas y lingüísticas de los nacientes Estados-nación.

La tercera sección, "Trayectorias transnacionales e imaginarios colectivos en el siglo XX", se dedica a los imaginarios colectivos construidos por la música popular y académica a uno y otro lado del Atlántico, en particular a través de la prensa periódica, entendida no solo como espejo, sino también como agente mediador y constructor del discurso sobre la práctica musical. El cuarto bloque, "Caminos en la creación académica contemporánea", explora, a través de una serie de estudios de caso, las trayectorias artísticas de creadores individuales, brindando miradas analíticas a su producción desde

[4] Para informaciones más específicas sobre cada bloque, remitimos a los resúmenes elaborados por los propios autores al comienzo de cada capítulo.

distintas perspectivas metodológicas y disciplinares. El quinto, "Grabación de repertorios iberoamericanos: itinerarios de ida y vuelta", se enfoca en las grabaciones fílmicas y sonoras a partir de la movilidad de músicos y bandas desde Iberoamérica hacia la propia península y Estados Unidos, subrayando la relevancia del registro performativo como forma cultural transnacional y archivo de memoria y sentimiento. Estamos lejos de poder ofrecer un cuadro completo y estructurado de este conglomerado de redes —debido a las dimensiones del espacio geográfico, la naturaleza cambiante de los nexos y sus rutas, así como el carácter hermenéutico asociado a la propia idea de red—, incluso si la muestra fuese más amplia y sistemática y permitiera identificar con mayor claridad la recurrencia de patrones. Sin embargo, los ejemplos aquí reunidos resultan paradigmáticos por sus distintas temporalidades, la variedad de agentes y contenidos trasvasados, así como por la diversidad de tipos, propiedades y formas de lo que, de manera muy amplia, denominamos red. Esperamos así estimular la investigación desde esta perspectiva epistemológica y avanzar en el futuro hacia una reconstrucción sistémica menos fragmentada.

Este libro se originó en el marco del III Congreso de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" de la Sociedad Española de Musicología (MUSAM / SEdeM), realizado en la Universidade de Santiago de Compostela del 14 al 16 de octubre de 2021. Aprovechando la celebración del Año Santo Xacobeo 2021 y la idea de "camino" vinculada a la mítica ruta de peregrinación compostelana, se invitó a los participantes a indagar en el universo sonoro iberoamericano desde la novedosa perspectiva de las redes, al objeto de promover una comprensión más interconectada, dinámica y global del objeto de estudio.[5] Los veinticinco trabajos están firmados por investigadores radicados en Argentina, Austria, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, México, Portugal y Puerto Rico. Todos ellos se presentaron en el citado encuentro y ahora ven la luz en versiones notablemente reelaboradas, ampliadas y actualizadas, como consecuencia justamente de la red de inte-

[5] Junto con el programa (MUSAM 2021), recomendamos consultar la reseña de Reyes Lucero y Fouz Moreno (2022). Un fotomontaje resumen del Congreso, así como extractos del concierto ofrecido por Manuel Vilas, puede visualizarse en el canal de YouTube de MUSAM: https://www.youtube.com/@musicayestudiosamericanosm6598 [Consultado 15/08/2023].

racciones entre congresistas y, más tarde, con los editores. Este libro se suma a otros dos publicados con anterioridad, también ligados a las actividades científicas de MUSAM e igualmente centrados en las amplias perspectivas de análisis del intercambio trasatlántico: *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (Marín-López 2020) y *En, desde y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas* (Eli Rodríguez, Marín-López y Vega Pichaco 2021).[6]

Queremos dar las gracias a los numerosos congresistas que asistieron al encuentro, procedentes de las dos riberas del Atlántico, a los miembros de los comités científico y organizador, a los integrantes y al Grupo de Investigación Organistrum (Universidade de Santiago de Compostela) y a los responsables de la Consellería de Cultura, Educación e Universidade de la Xunta de Galicia, quienes pusieron a disposición de congresistas y organizadores los medios humanos y materiales imprescindibles para el éxito del congreso. Nuestra gratitud también a los autores de los textos por su receptividad, apertura intelectual y paciente espera durante los largos meses de revisión editorial. La publicación de esta obra ha sido posible gracias al apoyo financiero de la Sociedad Española de Musicología, el Proyecto de I+D+i "Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)" (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2020-115496RB-I00)[7] y el Proyecto "Estudios históricos de música en Galicia y América (ss. XI-XX)" (Ayudas para la Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia, ED431B 2021/09).[8] Deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento a todos ellos por ayudarnos a materializar esta singular aportación, que nos permite avanzar en la cohesión de una red musicológica activa, dinámica y verdaderamente iberoamericana.

---

[6] En parte como consecuencia de las actividades de MUSAM, otras Comisiones de Trabajo de la SEdeM (como "Música y Artes Escénicas", "Música y Prensa" y "Música y Lenguajes Audiovisuales") han incorporado la dimensión americana a sus particulares objetos de estudio; véase, por ejemplo, Encabo y Matía Polo (2023).

[7] Este proyecto tiene su sede en la Universidade de Santiago de Compostela y está dirigido por Javier Garbayo y Carlos Villanueva.

[8] Proyecto dirigido por Montserrat Capelán; véase https://grupo-organistrum.com. Agradecemos particularmente la ayuda de Javier Gándara Feijóo por su trabajo de correspondencia con los autores en las primeras fases de este proyecto editorial.

Bibliografía

Altamirano, Carlos (2021): *La invención de Nuestra América. Obsesiones, narrativas y debates sobre la identidad de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eli Rodríguez, Victoria, Marín-López, Javier y Vega Pichaco, Belén (eds.) (2021): *En, desde y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson.

Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.) (2023): *América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Imízcoz Beunza, José María y Pereyra, Olvaldo Víctor (eds.) (2022): *Redes y relaciones Europa-América.* His-MundI, 3. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. https://doi.org/10.24215/978-950-34-2151-2 [Consultado 15/08/2023].

Lozares, Carlos (1996): "La teoría de redes sociales", en *Papers. Revista de Sociología*, 48: pp. 103-126. https://papers.uab.cat/article/view/v48-lozares [Consultado 15/08/2023].

Marín-López, Javier (ed.) (2020): *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. https://dspace.unia.es/handle/10334/5381 [Consultado 15/08/2023].

— (2022): "Hacia una 'historia conectada' de la música colonial latinoamericana", en *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 7/2: pp. 1-37. http://dx.doi.org/10.5070/D87259374 [Consultado 15/08/2023].

MUSAM (2021): *III Congreso Internacional MUSAM. Comisión de Trabalho "Música e Estudos Americanos", Sociedade Espanhola de Musicoloxía. Músicas Iberoamericanas: camiños, redes e circuitos. 14/16 de outubro 2021. Facultade de Xeografía e Historia. Santiago de Compostela* [Libro de resúmenes]. https://www.academia.edu/57198295/ [Consultado 15/08/2023].

Reyes Lucero, Alejandro y Fouz Moreno, María (2022): "Rutas e itinerarios en la música iberoamericana", en *Revista de Musicología*, 45/1-2: pp. 403-409.

PRELUDIO

https://doi.org/10.31819/9783968695600_001

1. ENTRE ANTICUARIOS Y *NAC & POP*: ITINERARIOS DE LA MUSICOLOGÍA COLONIAL

Leonardo J. Waisman
CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

Resumen: El presente trabajo incluye tres miradas a la musicología sobre la América hispana colonial. La primera es un enfoque estadístico, basado en una amplia recolección de la creciente bibliografía sobre el tema. Presenta tablas (con sus discusiones) sobre frecuencia de temáticas, distribución geográfica, cronológica y lingüística, objetos, metodologías y marcos disciplinares; los resultados difieren en algunos casos de la percepción común del campo (manifestada en quejas y *desiderata*). A continuación, encaro el tema del positivismo como rótulo negativo aplicado a los iniciadores de estos estudios, discuto los límites de aplicabilidad de esa etiqueta y resalto que la recopilación de datos en la que se basa el credo es condición necesaria, pero no suficiente. Por último, analizo una consecuencia de la entrada de este repertorio en el circuito de difusión de la música de concierto: la proliferación de propuestas, no asentadas en el rigor disciplinario, que suponen sin más la continuidad entre las músicas coloniales y las popular-tradicionales. Aunque algunas de ellas son inspiradoras, es necesario contrastarlas con la evidencia disponible.

Palabras clave: música colonial, musicología colonial, interpretación musical, positivismo en musicología.

BETWEEN ANTIQUARIANS AND NAC & POP: ITINERARIES OF COLONIAL MUSICOLOGY

Abstract: *The present essay looks at the musicological bibliography on Colonial Spanish America from three perspectives. The first one is a statistical view based on a wide prospection of the literature on the subject. It presents several tables (with discussions) reflecting the frequency of themes, geographic, chronological and linguistic distribution, objects, methodologies and disciplinary perspectives. The results challenge common perceptions of the field, as reflected in complaints, and desiderata. Next, I engage with the label "positivist musicology", often foisted at the founders of this field; I discuss the limitations of the concept in these cases and point out that the gathering of data on which the positivistic method is grounded is a necessary but not sufficient condition. Last, I analyse one consequence of the incorporation of this repertoire into the production and distribution circuit of concert music: the proliferation of propositions (lacking disciplinary rigor) that assume the straightforward continuity between these musics and current popular-traditional practices. Although some of them are inspirational, it is necessary to confront them with the available evidence.*

Keywords: Latin American colonial music, Latin American musicology, performance practice, musicological positivism.

Introducción

Hace ya más de quince años, fui invitado por la revista *Resonancias*, de la Universidad Católica de Chile, a reflexionar sobre la acción de la musicología latinoamericana en la interpretación de nuestra música colonial. Para esa ocasión presenté un estado de la cuestión formateado como un balance de logros y carencias (Waisman 2004). Volviendo a enfrentar un tema similar hoy, no me atrevo a formularlo en términos evaluativos. He optado por abordarlo como una descripción del campo, señalando la complejidad de las interacciones, la multiplicidad de sus dimensiones y lo difuso de sus límites. Me he valido para esto, además de mis experiencias a lo largo de muchos años, de una base de datos Zotero que desarrollé para confeccionar la entrada correspondiente a Hispanoamérica colonial para las *Oxford Bibliographies Online* (Waisman 2022).

Mi primera constatación fue que la compilación de una bibliografía completa se había vuelto imposible. Antes de la irrupción del "Barroco latinoamericano" en el mundo de la *Early Music*, en los años noventa, la música colonial era, salvo mínimas excepciones, tema exclusivo de musicólogos. A medida que los conjuntos de música antigua establecidos comenzaron a introducirlo en sus repertorios y a medida que el deseo de poseer y mostrar raíces nacionales o regionales se filtró dentro de la ejecución del repertorio (tema que desarrollaremos más abajo), empezamos a encontrar noticias y comentarios relativos a ella en el medio que, coincidentemente, explotó en esa década, la Internet. Hoy hay decenas de páginas especializadas, en forma de blog o en otros formatos, que incluyen numerosos artículos sobre temas de música colonial. La mayoría no hacen sino copiar lo que han producido musicólogos en el circuito académico, pero también se encuentran textos cuya pertenencia al campo de la divulgación o al de la investigación es ambigua. Resulta imposible trazar una línea rigurosa que delimite lo que corresponde incluir en una bibliografía académica de lo que debería ser excluido. No se puede, entonces, hacer un listado comprehensivo de todo el campo. Mi elenco ha debido ser selectivo, a pesar de lo cual ronda los 1500 ítems.

1. La historiografía de la música colonial: panorama cuantitativo

Pasaré ahora a discriminar subtemas y enfoques, con criterios cuantitativos. Teniendo siempre en mente que la inclusión/exclusión de publicaciones tiene su cuota de subjetividad, y que la adjudicación de *tags* a cada una (base de la discusión que sigue) es aún menos posible de sistematizar, comentaré a continuación las materias y perspectivas más frecuentes en estos estudios (tabla 1.1).

La tabla 1.1 sirve de presentación preliminar de los *tags* más frecuentes. Están simplemente escalonados de mayor a menor. El criterio de asignación de materia responde a la apreciación de que el texto en cuestión se enfoca —o contiene secciones importantes que se enfocan— en el tema del *tag*. Es necesario reconocer que un 16% de los ítems no estuvo a mi alcance para su

Tabla 1.1: Bibliografía sobre música colonial: ítems distribuidos por materias en orden descendente (países en negrita; compositores en versalitas; géneros en cursiva).

Materia	Ítems
México	**343**
misiones	187
catedrales	169
partituras	158
indios/encuentro/ conversión	126
(indios)	94
instrumentos (órgano: 26)	115
liturgia, devociones, fiestas	84
villancico	83
análisis	82
Perú	**73**
panoramas general o nacional	71
instituciones religiosas	71
fuentes (MSS)	65
capilla (institucional)	57
historia sociocultural	53
música instrumental	53
negros	52
historiografía-la disciplina	46
encuentro-conversión	46
música teatral	40
Guatemala	**39**

Materia	Ítems
relaciones trasatlánticas	37
danza	37
práctica de la ejecución	37
iconografía	31
sones de la tierra	28
canto llano	28
Zipoli	28
enseñanza musical	24
música secular	24
Jerusalem	23
hermenéutica	22
misas	19
mujeres	18
música fúnebre	17
cofradías	17
Gutiérrez de Padilla	15
periodización	12
Fernández	11
Torrejón	11
iglesia y estado	9
Araujo	8
TOTAL	**1391**

lectura: los *tags* de esos ítems fueron asignados por el resumen que en muchos casos estuvo disponible o, en su ausencia, por lo que sugiere el título. También es de tener en cuenta que el total incluye 158 partituras, entre las cuales solo se han recogido las series o colecciones, omitiéndose las obras sueltas impresas o disponibles en sitios como IMSLP.[1] Es posible que para

[1] *International Music Score Library Project (IMSLP) – Petrucci Music Library*, https://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina_principal [Consultado 20/08/2023].

los periodos más antiguos se me hayan escapado más ítems que para los más recientes, pero la conclusión general parece inevitable: a la luz de los datos reunidos, los estudios sobre músicas latinoamericanas coloniales han tenido un crecimiento cuantitativo sostenido, que se fue acelerando hasta la década del 2000, pero que quizás haya llegado a una meseta en los últimos diez años (tabla 1.2).

Tabla 1.2: Bibliografía sobre música colonial: cronología de producción.

Década	Ítems
1800-1899	2
1900-1929	6
1930-1939	6
1940-1949	18
1950-1959	29
1960-1969	50
1970-1979	74
1980-1989	119
1990-1999	189
2000-2009	406
2010-2020	489

Una explicación para este último fenómeno parece ser la disminución de la popularidad del campo en las universidades norteamericanas: entre 1970 y 1990 cada cien trabajos en castellano había sesenta y dos en inglés; en cambio, en los años posteriores a 2010, estos eran solo veintiuno (tabla 1.3). Si descontamos los numerosos ítems de esta década publicados en inglés por autores residentes en España o Latinoamérica, la cifra baja a trece. Los estudios provenientes del ámbito hispanoamericano siguen creciendo, aunque a tasas mucho menores: 361 para la última década contra 292 de la precedente. En mis recientes experiencias en universidades del ámbito anglo recibí amargas quejas de los estudiantes de posgrado interesados en nuestro tema, con respecto a la soledad en que trabajan y a la falta de una comunidad intelectual para enriquecer sus pesquisas.

Tabla 1.3: Bibliografía sobre música colonial: idioma y procedencia.

Castellano		Inglés		Proporción castellano-inglés	Autores hispano-americanos en inglés	Proporción castellano-inglés corregida
1970-1990	107	1970-1990	66	10/6,1	0	10/6,1
2000-2010	292	2000-2010	73	10/2,5	12	10/2,1
2010-2021	361	2010-2021	76	10/2,1	25	10/1,4

Una primera observación con respecto al corpus en general es la escasez de tratamientos comprehensivos: solo siete ítems acometen una visión totalizadora del campo, extendiéndose desde las veintidós páginas de un resumen de Claro Valdés (1970) hasta las 722 páginas del voluminoso libro de Mendoza de Arce (2001). Otros sesenta y cuatro ítems son, sobre todo, historias limitadas dentro de las fronteras de las naciones actuales, y algunos panoramas de base geográfica más amplia, pero de límites cronológicos más estrechos.

Más allá de estas historias nacionales, la distribución geográfica de los temas tratados muestra una notable concentración de estudios sobre Nueva España, que sobrepasa con mucho el interés demostrado para otras áreas (tabla 1.4). Sin duda, las dimensiones del patrimonio conservado y la amplitud del cultivo de la música en las catedrales de ese virreinato son causas importantes de esa dominancia musicológica. Pero no debemos desdeñar otros factores: la proximidad con Estados Unidos ha hecho de México un campo asequible a los investigadores de ese país, que comenzaron a explorarlo hace muchos decenios. Además, en años recientes se ha producido un auge de actividad alrededor de instituciones mexicanas, como la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y el CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez), que continuamente generan y publican nuevos estudios. La digitalización en curso de documentos verbales y musicales de las grandes catedrales ha contribuido no poco a la accesibilidad de las fuentes para los investigadores. En cuanto a las instituciones, la reiterada queja sobre la concentración de los estudios musicológicos en las catedrales se ve, si no desmentida, al menos relativizada. Son 169 los textos que se enfocan en las

catedrales, y de ellos solo cincuenta y siete los que se centran en el funcionamiento de sus capillas musicales. El primer lugar en esa competencia lo ocupan las misiones (con su caballito de batalla, las misiones jesuíticas del Paraguay). Los conventos son un tercero en discordia, con un respetable acervo de setenta y un ítems. Es lamentable, sin embargo, la baja presencia de las cofradías, una institución fundamental de las sociedades hispanoamericanas. No figuran en este apartado las parroquias, ya que las de españoles prácticamente no han sido estudiadas, y las de indios figurarán en la próxima tabla.

Tabla 1.4: Bibliografía sobre música colonial: distribución por regiones e instituciones.

Lugares		Instituciones	
		Misiones	187
México	343	Catedrales	169
Perú	73	Otras instituciones religiosas	71
Guatemala	39	Cofradías	17
		capilla, funcionamiento	57

Considerada la bibliografía desde el punto de vista de los grupos sociales (étnicos, de género), resulta significativo el peso de lo que podríamos llamar "la cuestión india": constituye un bloque equivalente al 70% del de catedrales, aun separándolo de los estudios sobre misiones (tabla 1.5). Incluyo aquí dos focos distintos: el funcionamiento de las parroquias de indios urbanas y rurales, por una parte, y los estudios sobre la música como herramienta de conversión, desde el mismo momento del llamado "encuentro". En los últimos años ha habido un fuerte repunte de esta temática: veintiocho ítems entre 1958 y 1999, treinta y cuatro entre 2000 y 2009, sesenta y cuatro desde 2010 a la fecha (recordemos que la producción total de bibliografía se mantuvo estable entre estas dos décadas). El considerable grupo de textos con *tag* "Negros" se enfoca tanto sobre las manifestaciones musicales de afroamericanos en las ciudades como sobre los itinerarios laborales de músicos afro y en los llamados "villancicos de negro". Escasa representación tienen las mujeres en nuestro objeto de estudio; los conventos de monjas constituyen el núcleo más fuerte de esta temática.

Tabla 1.5: Bibliografía sobre música colonial: grupos étnicos y temas de género.

Grupos étnicos y de género	Ítems
Indios + encuentro/conversión	126
Indios (solamente)	94
Negros	52
Mujeres	18

En cuanto a géneros (ahora entendidos como tradición musical, tabla 1.6), se puede observar una paridad entre la polifonía en latín y los villancicos, pese a que los últimos tienen más visibilidad y audibilidad en las redes y en la cultura general. Sorprende la alta cifra consagrada a la música instrumental, tradicionalmente considerada como materia pendiente en los estudios coloniales. La falta de partituras conservadas y los ámbitos privados en que se desenvolvió la música secular son, seguramente, los responsables de la escasa cantidad de estudios dedicados a ella.

Tabla 1.6: Bibliografía sobre música colonial: funciones y géneros.

Funciones y géneros	Ítems
Liturgia, devociones, fiestas	84
Música en latín	89
(incluye canto llano)	28
Villancico	83
Música instrumental	53
Música teatral	40
Música secular	24

Si ahora analizamos las perspectivas y métodos utilizados en la bibliografía (tabla 1.7), vemos que la mirada analítica, aunque ocupe el tope de las posiciones, es fundamental para menos de un 6% de los estudios. Personalmente, considero que esta es una carencia preocupante, ya que el análisis, aunque no agote el estudio de la música como práctica social, es el único enfoque que se dirige a lo que singulariza nuestro objeto de estudio entre todas las manifestaciones culturales. Sin análisis, nuestros artículos y libros podrían referirse a literatura, a hábitos sociales, a modas en el vestir: lo úni-

co que habría que cambiar son los nombres de los objetos estudiados. Por supuesto, a esta altura no es necesario destacar que el análisis por sí mismo no es suficiente, pero la falta de análisis nos aporta un discurso al que le falta un núcleo distintivo. Las demás filas en esta tabla muestran que nos ocupamos de temas tradicionales de la musicología, con una dosis importante de reflexión crítica sobre nuestro quehacer. Aunque no todos los cuarenta y seis trabajos asignados a la etiqueta "Historiografía y Musicología" están íntegramente dedicados a esa crítica, todos contienen secciones en las que se examina, se reflexiona y se hacen recomendaciones sobre la práctica musicológica en nuestra área.

Tabla 1.7: Bibliografía sobre música colonial: métodos y contexto socio-histórico.

Métodos y contexto socio-histórico	Ítems
Análisis	82
Historia sociocultural	53
Historiografía-Musicología	46
Hermenéutica	22
Periodización	12
Iglesia y Estado	9

Los *tags* representados en la siguiente tabla han sido seleccionados sin mucho sistema, pero me parecen significativos (tabla 1.8). Los temas organológicos están allí simplemente porque representan un núcleo importante de estudios que siempre ha atravesado la disciplina. Incluyen la descripción física, su difusión social y geográfica, sus repertorios específicos y sus significados y funciones sociales. El *tag* "Fuentes", por el contrario, me llama la atención por su relativa escasez, en relación con la imagen exterior de la disciplina: menos de un 5% del total de los ítems se dedican a estudios codicológicos, de repertorio, de copistas, etc., que son tradicionales en la musicología del Renacimiento y del Barroco. La iconografía está resaltada porque se trata de un campo y una metodología que han adquirido gran impulso en años recientes: veintiuno de los treinta y un ítems han sido publicados en los últimos diez años, y existe una revista específicamente dedicada a esa especialidad: los *Cuadernos de Iconografía Musical*

editados por la UNAM desde 2014, con nueve números aparecidos hasta la fecha.[2] Otros temas que habían sido descuidados en décadas anteriores y han tomado vuelo en los últimos años son la práctica de la ejecución y la circulación de música y músicos, especialmente en trayectos trasatlánticos. Se destaca en este último aspecto la actividad de musicólogos españoles. Con la etiqueta "Sones de la tierra" he querido identificar una creciente ola de investigaciones, algunas serias, otras fantasiosas, sobre la continuidad entre las formas de música popular de la época colonial y las tradiciones folklóricas conservadas hasta hoy en muchas zonas de Latinoamérica. El nombre del rótulo deriva de la designación de danzas y canciones locales que comienzan a emerger en Nueva España en las últimas décadas del dominio español. Me he tomado la libertad de aplicarlo a otros fenómenos parecidos y paralelos.

Tabla 1.8: Bibliografía sobre música colonial: otras materias de interés.

Otras materias de interés	Ítems
Instrumentos (órgano: 26)	115
Fuentes (MSS)	65
Iconografía	31
Práctica de la ejecución	37
Relaciones transatlánticas	37
Danza	37
"Sones de la tierra"	28
Enseñanza musical	24

Por último, los compositores (tabla 1.9). Las críticas hacia la musicología tradicional han hecho hincapié en la centralidad de la figura del compositor en sus relatos. Aunque las cifras que presento no llegan a desmentir totalmente esa acusación, la relativizan. A diferencia de la literatura sobre la música europea, en la que las biografías de los grandes héroes configuran un núcleo fundamental, encontramos en nuestro corpus un número bastante reducido de tratamientos en los que un compositor es el foco único

[2] *Cuadernos de Iconografía Musical*, http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM [Consultado 20/08/2023].

o principal: quizás no alcancen los cien ítems en total. Y el ganador del certamen de popularidad, Domenico Zipoli, vio favorecida su victoria por el sensacional descubrimiento de su defección de la carrera de compositor para exiliarse en uno de los últimos rincones del Imperio, Córdoba del Tucumán, y dedicarse a misionar indios (que finalmente nunca conoció). El hallazgo fue tan espectacular que provocó una encendida y dilatada polémica, con títulos como el de Víctor de Rubertis en 1954: "Ignorancia y presuntuosidad en una conferencia sobre Zipoli" (De Rubertis 1954: 74). Puede tener alguna significación (o quizás no) que la carrera de popularidad musicológica la haya ganado el equipo italiano: en el puesto detrás de Zipoli aparece Ignacio Jerusalem, a quien Stevenson llegó a calificar como "un italiano de segunda que, promovido desde el foso orquestal del Coliseo de México, llevó a la catedral las banales trivialidades de la peor ópera italiana" (Stevenson 1952: 155). Relegados bastante más atrás están tres españoles y un criollo, Fernández, al cual la mayoría de los escritores aún creían portugués.

Tabla 1.9: Bibliografía sobre música colonial: compositores más representados.

Compositor	Ítems
Domenico Zipoli	28
Ignacio Jerusalem	23
Juan Gutiérrez de Padilla	15
Gaspar Fernández	11
Tomás de Torrejón	11
Juan de Araujo	8

2. El debate sobre los hechos en la historiografía de la música colonial: el positivismo fundacional

Más allá de esta rápida visión cuantitativa de la historiografía de la música colonial, me gustaría revisar algunas cuestiones referentes a las ideas subyacentes a nuestras prácticas. En 2004, Juliana Pérez González hizo una revisión de la historiografía colonial, basada en su tesis de licenciatura (publicada

como libro en 2010) (Pérez González 2004). Creo que los años transcurridos desde entonces ameritan un nuevo intento; considero, además, que el texto de la investigadora está encuadrado en una visión de oposición binaria entre las disciplinas de musicología e historia que distorsiona su presentación.

Para Pérez González, la primera mitad del siglo xx estuvo marcada por el positivismo historiográfico de cuño francés, una escuela que se prolongó con la influencia del norteamericano Robert Stevenson y musicólogos locales como Samuel Claro hasta la década de 1980. A partir de entonces, la autora postula un giro hacia la historia social, en parte por la actividad de historiadores no musicólogos. Ahora bien, la calificación de "positivista" se ha hecho común en la disciplina en general, con claras connotaciones peyorativas, desde la explosión de la gentil diatriba de Joseph Kerman, expuesta en un difundido libro de 1985, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Kerman 1985). Como explicó unos años después Kofi Agawu (1997: 299): "Su libro […] permitió una cristalización de las categorías ofensivas como 'positivismo' y 'formalismo'. Aunque estos términos acarrean un bagaje semántico e ideológico considerable, sus complejas historias fueron en lo subsiguiente suprimidas".

Antes de proseguir, es necesario puntualizar que la demonización del formalismo a la que se refiere Agawu (y que es el interés central de su crítica) no tuvo gran eco en Latinoamérica, por el simple hecho de que (como he señalado en lo cuantitativo) el análisis formal de la música colonial no se había afincado en estas tierras. Sigo, entonces, con el positivismo. La venerable escuela positivista en historia, fundamentada por Leopold von Ranke y magistralmente formulada por Hippolyte Taine (1866), se originó en el deseo de otorgar credenciales científicas a la disciplina, rescatándola del ámbito de la narración literaria, del idealismo y de la anécdota pintoresca. Para esto, proponían dos momentos: 1) obtención de datos fidedignos sobre los hechos; y 2) determinación de las causas que unen a los hechos entre sí (en algunos autores, formuladas como leyes análogas a las de la física). La primera de estas fases es la que ha hecho que "positivismo" sea un vocablo de uso universal entre los investigadores de ciencias sociales y humanidades.

Es indiscutible hoy que el rastreo de datos en los documentos del pasado debe ser llevado a cabo con la máxima persistencia y la mayor objetividad posible. En este sentido, el legado del positivismo sigue vigente y constituye

un *sine qua non* para cualquier estudio histórico. Sí se cuestiona la manera de determinar qué constituye un hecho histórico, que el positivismo daba por obvia, equiparando casi los datos a los hechos. Entre muchas consideraciones, se hace hoy hincapié en la intervención del historiador para agrupar los datos según le dictan su experiencia, su formación, su ideología y constituir así el hecho. Desde la influyente formulación de Collingwood (1952) publicada en inglés en 1946, se discute si la historia estudia hechos o los pensamientos que informan las mentes de los actores de esos hechos. Pero la máxima objeción a los positivistas es que en general no cumplen con su propio programa: es más cómodo seguir juntando datos hasta el infinito en los archivos que esforzarse en desentrañar causas o leyes que los encadenen entre sí. En suma, producen una acumulación de datos que saturan el campo con información no interpretada, no conceptualizada, no transformada en conocimiento histórico.

En musicología, el debate sobre los hechos es aún más complicado: ¿es un hecho histórico-musical la conformación de la capilla musical de una catedral en un determinado año? Según la tesis de Carl Dahlhaus (2014 [1977]), los hechos histórico-musicales en ese espacio serían las obras. ¿Cómo compaginar estas dos clases tan diferentes de objetos como "hechos"? Y la queja sobre la falta de la segunda etapa del programa positivista forma el núcleo del ataque de Kerman: los musicólogos están abocados a establecer textos musicales "auténticos" (la partitura crítica como un hecho) mucho más que a interpretarlos.

Volvamos al escenario colonial hispanoamericano. La labor de los grandes exploradores del campo se centró en dos corrientes: la más caudalosa contenía el espigado de documentos de archivos y se vertía en artículos que, a veces, eran poco más que listados de datos en series cronológicas. La segunda aportaba transcripciones y ediciones de partituras hasta entonces desconocidas. Ambas estaban motivadas por el deseo de dar a conocer y enaltecer las prácticas y, sobre todo, los productos de la actividad musical en la América colonial. Por solo citar un ejemplo, Stevenson auguraba que "un nuevo capítulo de la historia de la música en las Américas coloniales se escribirá cuando se reúnan otras series de datos de las actas capitulares […] [y] hará mucho para destruir la leyenda de que la cultura musical era desconocida en el hemisferio occidental antes de la llegada de alemanes inmigrantes en

los siglos XVIII y XIX".[3] En ese párrafo podemos entender tanto la confianza sobre la agencia de los datos por sí mismos como el entusiasta impulso por dar a conocer al mundo (europeo y norteamericano) los hallazgos de una resplandeciente e ignota civilización musical. Campos Fonseca (2013) define como "memoria y legitimación" estos móviles de la actividad del musicólogo estadounidense. El segundo patriarca extranjero de la musicología colonial, Francisco Curt Lange, concuerda con Stevenson. A pesar de pronosticar, en base a lo ya investigado, que en el territorio argentino no se encontrarían rastro de ningún pasado musical esplendoroso, señala que "al menos en el área de la Argentina de hoy, se hace menester *juntar los documentos por fragmentos para poder llegar a conclusiones* […] esta cohesión se ha conseguido más bien por medio de una sistemática búsqueda en muchos templos del país" (Curt Lange 1956: 11). La confianza en los documentos es formidable, y también lo es la fe en que la reunión de muchos documentos mostrará una cohesión que automáticamente generará conclusiones.

Regresemos a Stevenson, cuya influencia sobre los estudios en este campo durante el tercer cuarto del siglo XX fue abrumadora. Por medirla de alguna manera, en mi *Historia de la música colonial*, cuento noventa y una páginas en las que es mencionado dentro de un total de 452 páginas (Waisman 2019). Por eso es relevante hablar sobre su metodología, aunque sea en forma muy esquemática. Tomaré dos extremos de su producción. El único libro en el que Stevenson intenta una narración histórica abarcadora es el temprano *Music in Mexico. A Historical Survey*, de 1952 (Stevenson 1952). Quizás siendo injusto con el admirado prócer de la disciplina, es necesario advertir que, cuando pasa de la etapa de la recolección de datos a la de formulación de relaciones y generalidades, abandona por completo los ideales científicos del positivismo y cae en las más fáciles trampas del idealismo en su versión nacionalista.

La metáfora orgánica del siguiente párrafo, referida a lo que él consideró una decadencia de la música catedralicia a fines del siglo XVIII, deja ver claramente cuán alejados del cientificismo positivista estaban los métodos de

[3] "Will do much to destroy the legend that musical culture was unknown in the Western Hemisphere until the advent of emigrant Germans in the eighteenth and nineteenth centuries" (Stevenson 1955: 372-373).

Stevenson: "La colonia [Nueva España] se desarrolló siempre como una rama que se desprendía del tronco español. Cuando la savia ascendía por el tronco, aparecían hojas en la rama novohispánica. Pero cuando se secó la savia en el tronco generador, la vida musical de la colonia, que no tenía raíces propias, necesariamente también se agotó".[4] Un párrafo vecino nos aclara otro de los aspectos que intervenían en la generación de relaciones y leyes en los pensamientos de Stevenson: "Las debilidades que acosaron a la música española durante el siglo dieciocho son precisamente aquellas que acosaron a México; la influencia más nociva fue ejercida por el influjo de músicos italianos de segunda".[5] Y, para redondear los factores no objetivos que condicionaban esas formulaciones, agregamos otra breve cita, que habla de la selección de maestros de capilla: "Con los maestrazgos de capilla en el México colonial sucedía lo mismo que hoy en Estados Unidos: los premios usualmente se los llevaban los [candidatos] europeos".[6] Es decir, las condiciones del mundo en las que vive el investigador y sus opiniones sobre la realidad social en su medio de actuación intervienen activamente apenas pasa de la exposición de datos a la formulación de generalizaciones. Una verdadera negación del sistema del positivismo, en el que la separación entre el investigador y su objeto es dogma.

Si nos apartamos por un momento de nuestro campo de estudio, podemos observar que esta mezcla de búsqueda de objetividad en la reunión de datos y condicionamiento ideológico en la formulación de relaciones ha sido una característica de la musicología que algunos gustan de caracterizar como positivista. Citaré solo un conocido ejemplo, centrado en la ideología evolucionista del estilo de un compositor, que en una visión teleológica presupone una evolución gradual y lineal en el pensamiento y técnica de cada artista. Se trata de la cronología de las cantatas de Bach. La imponente labor de Phi-

---

[4] "The colony developed always as a branch growing out of the Spanish trunk. When sap rose in the trunk, leaves appeared in the Neo-Hispanic branch. But when the sap in the home trunk dried up, the musical life of the colony lacking any rootage of its own necessarily withered also" (Stevenson 1952: 158).

[5] "The weaknesses that beset Spanish music during the eighteenth century were precisely those which beset Mexico the influx of second-rate Italian musicians exercising the most deleterious influence" (Stevenson 1952: 155).

[6] "With chapelmasterships in colonial Mexico, as with conductorships in present-day America, the prizes were usually bestowed upon Europeans" (Stevenson 1952: 159).

lip Spitta (1873-1880) a fines del siglo XIX había sentado un ordenamiento temporal que colocaba al ciclo de cantatas corales como el punto de llegada de una vida dedicada al ensalzamiento de la divinidad según la devoción luterana: la síntesis del coral con los múltiples elementos musicales que el compositor había descubierto y elaborado a lo largo de décadas. En la década de 1950, la ingente y minuciosa faena de la musicología alemana destrozó ese modelo, demostrando con argumentos positivos que ese ciclo databa de veinticinco años antes que lo postulado por Spitta (Dadelsen 1958, Dürr 1977 [1951]). La incapacidad del positivismo para producir generalizaciones se hizo entonces evidente: la escuela germana que condujo esa revolución no pudo sacar nuevas conclusiones convincentes sobre lo que significaba la nueva cronología para nuestra comprensión de los procesos creativos del músico.

Veamos ahora la segunda muestra prometida, de la parte final de la carrera de Robert Stevenson. La revista *Inter-American Music Review*, fundada por él en 1978, publicaba mayoritariamente sus propios artículos, aunque la mayoría figuraban sin firma. Esta ineficaz modestia, en sí, parece resaltar la presunta objetividad de los textos musicológicos, a la manera de las partituras copiadas como anónimos por los jesuitas en las reducciones. Muchos de los textos eran mínimas revisiones o traducciones de escritos ya publicados. No es el caso de "Guatemala Cathedral to 1803" (Stevenson 1980), que puede ser considerado como muestra de la forma de trabajar de un Stevenson sesentón. El título, mínimo, se condice con el contenido: una serie de datos cronicados, que arrancan en 1524 y terminan en 1803, a los que preceden, sin justificación expresa alguna, un inventario de obras del manuscrito de San Juan Ixcoi y una apología de la primera historia de la música de Guatemala, escrita en 1877 por José Sáenz Poggio. Ya que las informaciones están simplemente anotadas una después de otra, sin valoraciones ni interconexiones, el texto sería un paradigma de la recolección objetiva de datos, si no fuera porque, hablando del libro de Sáenz, Stevenson elogia "la excelencia de los maestros locales de Guatemala en el siglo XVIII, que contrasta con la importación descontrolada de extranjeros, en la misma época, para las catedrales de Perú y México […] Ceruti, y […] Jerusalem".[7]

[7] "[…] the excellence of the locally born eighteenth-century maestros in Guatemala-contrasted with the foreign-born imports simultaneously rampant in Peruvian and Mexican

De este mínimo y selectivo muestreo podemos deducir que el epíteto "positivista" calza mal a la época fundadora de la musicología colonial. La base de la investigación es la pesca de datos, es cierto, pero esa es la base de cualquier indagación histórica. El segundo momento del programa positivista está totalmente ausente: o no se buscan causas, leyes, generalizaciones, o se las formula en base a preconceptos nada científicos y cargados de valores discutibles. Incluso cuando, en "Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana" (1976), Stevenson plantea como prioridades la biografía de los compositores y el establecimiento de un canon auténtico de las obras de cada uno, no incluye —ni nunca él escribió— el corolario que debería ser automático: la escritura de biografías musicales, en las que el trayecto como compositor sea puesto en relación con la trayectoria vital.

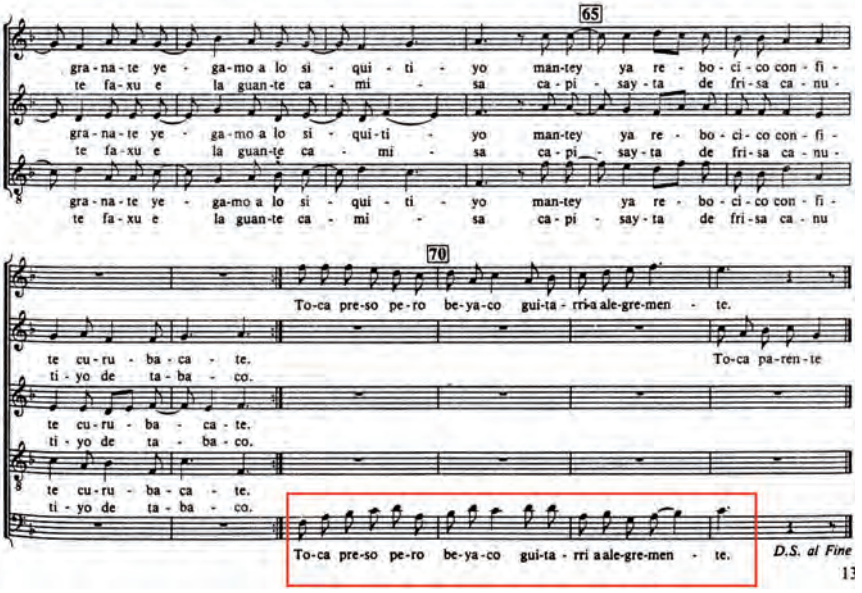
En la edición de partituras, Stevenson se aparta notoriamente de lo que Kerman consideraba el objetivo casi excluyente de la musicología positivista: el establecimiento de textos auténticos. Nunca incluyó aparatos críticos, no acostumbraba a comentar el formato y características de las partes originales, y se divertía (me imagino) realizando los bajos continuos en versiones con contrapuntos creativos; en algún caso llegó a inventar frases enteras inexistentes, como el bajo en estos compases de la famosa negrilla de Fernández (ejemplo 1.1).[8]

Los intereses y métodos de Lange, Stevenson y sus seguidores se alinean más bien con las prácticas de los anticuarios y de las historias locales. Tienen en común con ellos el fetichismo de los datos, el móvil de exaltar los valores de una tradición local y la exhibición de las muestras obtenidas (publicación de partituras), en la empresa de creación de un canon regional. También comparten la falta de crítica en la lectura de documentos: lo que está escrito en las fuentes es *prima facie* la verdad histórica. Y, como se ha dicho, una manifiesta falta de rigor crítico en las pocas ocasiones en que se aventuran a formular generalizaciones o discernir causas. Otros defectos o limitaciones

---

cathedral music (Roque Ceruti at Lima 1728-1760, Ignacio Jerusalem at Mexico City 1750-1769)" (Stevenson 1980: 30).

[8] La ausencia en la fuente del pasaje recuadrado ha sido señalada por Omar Morales Abril.



Ejemplo 1.1: Gaspar Fernández, *Eso rigo re repente*, ed. Stevenson (Stevenson 1975, vol. 2: 13).

que les endilgan las nuevas generaciones, como la concentración en la música escrita o el foco puesto en los compositores, no son adjuntos del positivismo, sino del carácter de la musicología histórica desde su nacimiento: una disciplina que discernía, iluminaba y engrandecía la gran tradición de la música de arte occidental.

3. Balance de los últimos decenios: *NAC & POP* y el triunfo del mestizaje

Hasta aquí he hablado de la etapa fundacional de los estudios sobre música colonial. De la producción de los últimos decenios resulta imposible hacer un diagnóstico generalizado, ya que si algo los caracteriza es la diversidad de enfoques y recortes del objeto de estudio. En lo que me queda de espacio, prefiero caracterizar a un sector de los discursos sobre el tema que abarca

tanto los estudios desde la musicología como los escritos de divulgación y, quizás lo más notorio, las prácticas de ejecución. Lo he designado como *nac & pop* quizás de manera algo irreflexiva porque es una expresión que puede no ser tan corriente en espacios hispanohablantes fuera de Argentina. Se suele usar como referencia a los pensamientos políticos de cuño nacionalista e izquierdista en diversos grados de radicalización que utilizan medios, símbolos y conductas propios del mundo comercial globalizado, con sus etiquetas en inglés. Una alternativa posible para mi título hubiese incluido el concepto de mestizaje, más usual en tierras de México o Perú para aludir a las culturas nacionales. De hecho, un texto clave dentro de la corriente que estoy comentando hace hincapié en el mestizaje musical como clave de la génesis de las músicas latinoamericanas: *Genèse des musiques d'Amérique Latine: Passion, subversion et déraison*, escrito por la respetada antropóloga e historiadora Carmen Bernand es un libro cuya publicación en 2013 tuvo mayor resonancia en ámbitos no musicológicos que en nuestra disciplina.[9] Bernand, una franco-argentina, muestra la música colonial como un hervidero en el cual bullían los ingredientes que constituirían las posteriores músicas populares. El volumen tiene grandes méritos: pone de relieve cómo el régimen colonial buscaba representar, hacer patente y resaltar la diversidad de su composición social; más en general, señala la agencia de las prácticas musicales populares y étnicas (y en particular, de la América Latina) en la historia de la música en general, culminando con el triunfo de la música popular en el siglo XX.

El plan del libro resume la concepción ideal del *nac & pop*: la primera parte presenta en sendos capítulos la música indígena precolombina, algunas generalidades sobre la música africana y la música renacentista española. La segunda pinta una bulliciosa y movediza imagen de los encuentros e hibridaciones iniciales, con temas como los romances y danzas de la conquista, la acción de los primeros franciscanos en México, y la participación y el retrato de negros e indios en las capillas catedralicias. En la tercera parte, el mestizaje parece haber triunfado: las fiestas barrocas oficiales y las de los negros, las cofradías mulatas de Minas Gerais, la música de las misiones jesuíticas, los fandangos y tonadillas representan un mundo criollo ya encauzado como una mixtura de características propias. La cuarta parte discurre sobre los siglos XIX

[9] Véase, por ejemplo, Saumade (2014).

y XX y los géneros ya en vías de definición, además de lúcidas reflexiones sobre las relaciones e interferencias entre autenticidad, tradición e innovación.

Pero, así como la obra de Bernand exhibe lo atractivo de la postura *nac & pop*, también revela sus falencias. La primera es la falta de rigor crítico en el tratamiento de los datos. La autora se cuida bien de aclarar que no es musicóloga (y esto se refleja claramente en lo confuso, desactualizado y a menudo incorrecto de sus pocas descripciones técnicas), pero su laxitud se extiende a otras áreas, como cuando cita a Anton Sepp a partir de una floja traducción portuguesa o cuando hace a Zipoli, que nunca pisó las misiones del Paraguay, "responsable de la escuela de música de Yapeyú".[10] En otras ocasiones, la información correcta es proporcionada, pero se ve desbordada por abundantes citas más imaginativas y atractivas que la contradicen, apoyando la tesis central de la contribución de las razas oprimidas a la música de nuestro continente. Tal es el caso de los orígenes de la pavana, zarabanda o la chacona, donde el reconocimiento del probable origen europeo es sepultado por un aluvión de datos sobre sus escandalosas costumbres reputadas como americanas y sobre su sabor africano.[11]

La fuerza de tracción de la ideología se manifiesta en pasajes como el que afirma que las tradicionales plegarias en quechua, transmitidas oralmente y aún hoy cantadas en parroquias indígenas de Cuzco, son las mismas que les compusieron los frailes allá por el 1600.[12] No habiéndose conservado registros de época, esto es pura especulación inspirada por el deseo. En una situación comparable, yo mismo he verificado la variabilidad de la transmisión oral: en los pueblos de Chiquitos, la tradición oral ha reemplazado casi todas las melodías legadas por los jesuitas en el siglo XVIII por otras, seguramente introducidas por franciscanos y diocesanos en época más reciente. Solo una melodía jesuítica, muy modificada, puede oírse hoy (Waisman 1997).

Más en general, lo que sobresale de la lectura del libro de Bernand es el *pop* de *nac & pop*: lo que daba y da vida a las músicas de la élite es el elemento popular; sin él, ellas serían insípidas. Lo vulgar es la ingenuidad, la gracia, la expresión directa de las emociones, la improvisación; lo aristocrático es

[10] Bernand (2013) [Kindle]: posiciones 5119 y 5170.

[11] Bernand (2013) [Kindle]: posiciones 4092 y ss.

[12] Bernand (2013) [Kindle]: posición 4910.

el refinamiento de las reglas, la escritura musical, la sobriedad de los gestos. Me resulta importante destacar también que lo que Bernand concibe como "músicas populares latinoamericanas", está muy fuertemente concentrado en los géneros de ritmo binario y sobre todo los de origen caribeño o brasileño. La poca representación de la tradición colonial hispánica en ternario con hemiola me sugiere que es una imagen condicionada, en gran parte, por el invento norteamericano de la "Latin Music", altamente selectivo y deformado para satisfacer al mercado de medios sonoros internacional. A la "Latin Music" aludiré en la última parte de este texto; aquí solo me resta agregar que este reduccionismo es compensado en el estudio, mucho más técnico, de Michel Plisson (2001) sobre sistemas rítmicos y mestizaje.

Con respecto a la óptica del mestizaje, solo quiero agregar que sus enunciados se encuentran, sobre todo, en los márgenes de la musicología: estudios académicos de antropólogos, sociólogos e historiadores y documentos en canales de carácter más divulgativo. En medio de estas dos situaciones se encuentra el blog del antropólogo Carlos Reynoso, "Raíces afro-latinoamericanas del barroco, del *jazz* y del flamenco", que

> pone el foco en la raíz y en el carácter afroamericano de las principales influencias circulantes en la música barroca de Europa y de América, desmintiendo (entre otras cosas) la pura europeidad de la chacona, la sarabanda, la folía, la pasacalle y otros ritmos canónicos y explorando con cierto detenimiento, en el otro extremo, la música de los entremeses del siglo XVII, su africanía clandestina, sus raigambres heteróclitas y sus contaminaciones inconfesas y acaso inconfesables (Reynoso 2019).

Pero el espacio favorito del *nac & pop* es el de la interpretación musical. Numerosos discos de diversos solistas y conjuntos adaptan, con mayor o menor sustento intelectual explícito, las formas de cantar y tocar usuales en los géneros tradicionales corrientes en Hispanoamérica. Sobre este fenómeno hay dos excelentes artículos, uno de Javier Marín-López (2016), que denomina a la práctica "performatividades folklorizadas", y otro de Drew Davies (2017), que acuña para ellas la expresión "Latin Baroque". Remito a las informadas discusiones en ambos textos a los que deseen adentrarse en procedimientos sonoros, estrategias de comunicación, soportes intelectuales y consideraciones de mercado. Aquí solo me gustaría sugerir tres ideas: 1) que

estas prácticas se insertan dentro de la corriente académica y para-académica que vengo comentando; 2) que los productos objeto de ambos artículos son producidos en el mundo euro-norteamericano. Planteo la inevitable y reiterada queja de la invisibilidad de los productos culturales surgidos de Latinoamérica, el espacio que todos estos discos dicen representar. Los latinoamericanos que contribuyen a esos CD, dentro de conjuntos del Norte global, han sido cooptados por el sistema de la industria cultural del que se solía llamar "primer mundo", y son un aditamento pintoresco a ese sistema. Los CD producidos en Latinoamérica están conspicuamente ausentes; y 3) que la idea del "Latin Baroque" refleja una visión de las tradiciones musicales latinoame-

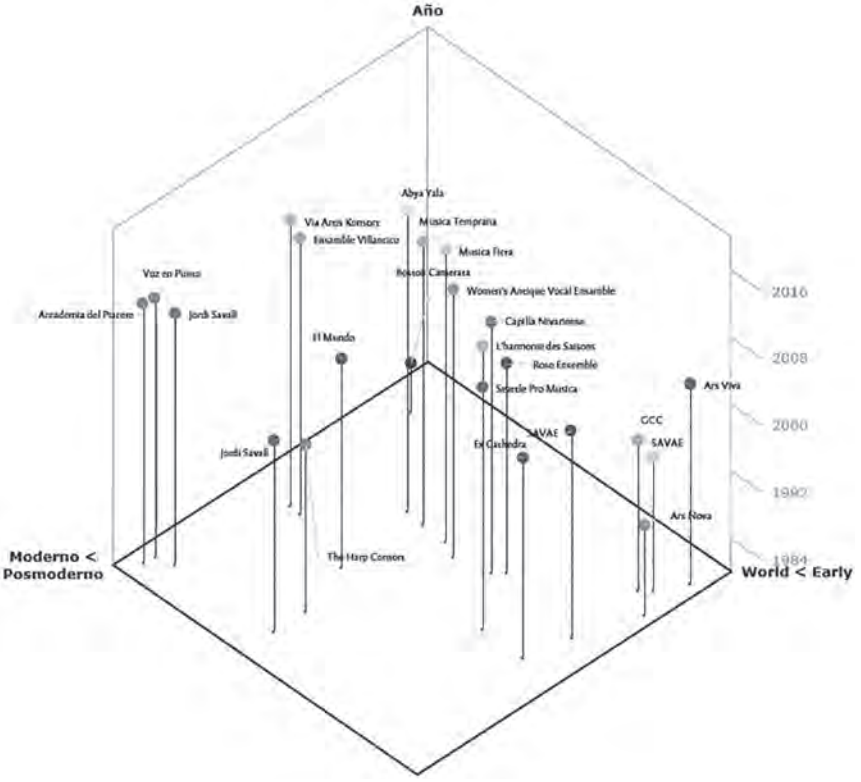


Figura 1.1: Tendencias en las grabaciones discográficas de la guaracha *Convidando está la noche*, según cuatro polos.

ricanas impuesta por ese sistema, y basada en las percepciones de lo "latino" del ciudadano promedio de Estados Unidos. Es selectiva y deformante.

Pero esa es una sola corriente dentro de un campo multidimensional y heterogéneo. Miembros de nuestro equipo en el Grupo de Musicología Histórica de la Universidad Nacional de Córdoba, en particular Rodrigo Balaguer, luego de hacer el análisis de más de treinta interpretaciones de la conocida guaracha *Convidando está la noche*, idearon un gráfico de distribución giratorio que visualiza las diversas tendencias representadas según cuatro polos: modernismo, posmodernismo, autenticidad de *early music* y *world music* (Balaguer y Kitroser 2021). Aunque en esta ocasión no lo puedo mostrar girando y mostrando sus tres dimensiones, lo incluyo como ilustración (figura 1.1). Espero que sea efectivo en mostrar la riqueza y la sutileza de las distinciones entre las interpretaciones de esta encantadora canción, que señalan diferentes concepciones y no se pueden encasillar con un solo rótulo.

Cierre

Al momento de intentar conclusiones para este desharrapado trabajo, no puedo concebir grandes formulaciones; lo deshilachado del objeto me lo impide. Sí puedo decir que la musicología colonial está sana y estable después de un periodo de crecimiento acelerado. Aunque mi texto no se haya concentrado en ellas, es evidente y positiva la apertura hacia nuevos enfoques y hacia una mayor comunicación con otras disciplinas. Pero me resulta preocupante la debilidad relativa de las facetas más tradicionalmente musicológicas: el análisis, el estudio de fuentes, la figura del compositor. Lejos de lo que dicen las críticas al paso, los aspectos que nos singularizan entre las ciencias sociales y humanas han sido descuidados. Por supuesto que los sonidos no se desarrollan en un vacío sociocultural pero, al fin y al cabo, no son naranjas, no son automóviles, no son pelotas de fútbol: son sonidos. Estudiémoslos como tales.

Bibliografía

Agawu, Kofi (1997): "Analysing Music Under the New Musicological Regime", en *The Journal of Musicology*, 15/3: pp. 297-307.

Balaguer, Rodrigo y Kitroser, Miriam (2021): "'Convidando' entre dos mundos" [ponencia], en *Congreso Argentino de Musicología 2020-21. Universidad Nacional de Córdoba, 9-13 de agosto de 2021*. Programa disponible en https://artes.unc.edu.ar/wp-content/blogs.dir/2/files/sites/2/Congreso-Musicologi%CC%81a-2021_Resumenes.pdf [Consultado 01/08/2023].

Bernand, Carmen (2013): *Genèse des musiques d'Amérique Latine. Passion, subversion et déraison*. Paris: Fayard/Kindle.

Campos Fonseca, Susan (2013): "Robert Murrell Stevenson's Music(Ethno)Logical Enquiry: In Memoriam (1916-2012)", en *Ethnomusicology Review*, 17. https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/robert-murrell-stevensons-musicethnological-enquiry-memoriam-1916-2012 [Consultado 01/08/2023].

Claro Valdés, Samuel (1970): "La música virreinal en el Nuevo Mundo", en *Revista Musical Chilena*, 24/110: pp. 7-31.

Collingwood, Robin G. (1952): *Idea de la historia*. Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Curt Lange, Francisco (1956): *La música eclesiástica en Córdoba durante la dominación hispánica*. Córdoba [Argentina]: Universidad Nacional de Córdoba.

Dadelsen, Georg von (1958): *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Trossingen: Hohner-Verlag.

Dahlhaus, Carl (2014): *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa (ed. original alemán 1977).

Davies, Drew Edward (2017): "'Convidando está la noche' y la grabación del Latin Baroque", en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 8: pp. 16-31.

De Rubertis, Víctor (1954): "Ignorancia y presuntuosidad en una conferencia sobre Zipoli", en *La silurante musicale*, 22: p. 74.

Dürr, Alfred (1977 [1951]): *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*. [Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Kerman, Joseph (1985): *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.

Marín-López, Javier (2016): "Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales", en *Revista de Musicología*, 39/1: pp. 291-310.

Mendoza de Arce, Daniel (2001): *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*. Lanham/London: The Scarecrow Press.

Pérez González, Juliana (2004): "Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico", en *Fronteras de la Historia*, 9: pp. 281-321.

Plisson, Michel (2001): "Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine", en *Cahiers d'ethnomusicologie*, 13: pp. 23-54.

Reynoso, Carlos (2019): "Raíces afro-latinoamericanas del barroco, del jazz y del flamenco", en *Carlos Reynoso. Investigación, Publicaciones y Cursos de Antropología, Ciencia Cognitiva y Complejidad*, 16 de octubre. https://www.academia.edu/60316935 [Consultado 01/08/2023].

Saumade, Frédéric (2014): "Marginalités, folklore musical et civilisation. Diversité et unité d'une Amérique métisse", en *L'homme*, 210: pp. 111-131.

Spitta, Philip (1873-1880): *Johann Sebastian Bach* (2 vols.). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Stevenson, Robert Murrell (1952): *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowley.

— (1955): "The Distinguished Maestro of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla", en *Hispanic American Historical Review*, 35/3: pp. 363-373.

— (ed.) (1975): *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington D.C.: General Secretariat, Organization of American States.

— (1980): "Guatemala Cathedral to 1803", en *Inter-American Music Review*, 2/2: pp. 27-71.

Taine, Hippolyte (1866): "Introduction", en *Histoire de la littérature anglaise*, vol. 1. Paris: Hacchette, pp. i-xlviii.

Waisman, Leonardo J. (1997): "Transformaciones y resemantización de la música europea en América: dos ejemplos", en *DATA. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 [dosier "Música en la Colonia y en la República"]: pp. 197-218.

— (2004): "¿Existe una musicología latinoamericana?", en *Resonancias*, 8/15: pp. 47-52.

— (2019): *Una historia de la música colonial latinoamericana.* Buenos Aires: Gourmet Musical.

— (2022): "Music in Colonial Hispanic America", en *Oxford Bibligraphies Online*. https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0316.xml [Consultado 01/08/2023].

I

REDES TRASATLÁNTICAS EN EL MUNDO COLONIAL

https://doi.org/10.31819/9783968695600_002

2. MÚSICA QUE NAVEGA: LA CIRCULACIÓN DE PARTITURAS, INSTRUMENTOS Y OTROS OBJETOS SONOROS ENTRE ESPAÑA Y EL VIRREINATO DEL RÍO DE LA PLATA (1776-1810)*

Álvaro Mota Medina
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El surgimiento en 1776 del virreinato del Río de la Plata y la promulgación en 1778 del *Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a Indias* tuvieron importantes repercusiones en el comercio con América. El análisis de los registros de las embarcaciones con destino a Buenos Aires y Montevideo, los puertos de la nueva entidad política y administrativa, revela datos importantes para comprender las prácticas musicales en este territorio. La información sobre las cuerdas, los instrumentos musicales y las partituras contenidas en los cargamentos permite identificar la llegada de nuevas modas y estilos. Este estudio se suma a las investigaciones recientes que han descrito dinámicas de circulación análogas en el comercio con los virreinatos de Nueva España y del Perú. Contribuye así a completar el mapa de los intercambios musicales entre España y la América hispana entre el final del periodo colonial y el comienzo de la etapa republicana a partir de fuentes documentales.

Palabras clave: circulación de música, comercio, instrumentos musicales, partituras, virreinato del Río de la Plata.

---

* Este ensayo forma parte de una investigación más amplia en el marco de mi tesis doctoral, realizada gracias a una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) e integrada en el Proyecto de Investigación "Iconografía musical y organología: contextos, simbología e instrumentos" (HAR-PGC 2018-099669-B-I00), dirigido por Cristina Bordas Ibáñez y Ruth Piquer Sanclemente.

MUSIC THAT SAILS: THE CIRCULATION OF SCORES, INSTRUMENTS AND OTHER SOUND OBJECTS BETWEEN SPAIN AND THE VICEROYALTY OF THE RÍO DE LA PLATA (1776-1810)

Abstract: *The establishment of the Viceroyalty of the Río de la Plata in 1776 and the promulgation of the* Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a Indias *in 1778 had important repercussions on the trade with the Americas. The analysis of the records of ships bound for Buenos Aires and Montevideo —the ports of the new political and administrative entity— reveals important data to understand the musical practices in this territory. Information about strings, musical instruments and scores found in the shipments allows us to identify the arrival of new trends and styles. This study complements recent research that has described analogous circulation dynamics in the trade with the Viceroyalties of New Spain and Peru. Consequently, it contributes to mapping out the musical exchanges between Spain and Spanish America from the end of the colonial period to the beginning of the republican era, based on documentary sources.*

Keywords: music circulation, trade, musical instruments, scores, Viceroyalty of the Río de la Plata.

Introducción: la circulación de música e instrumentos a la luz de los fondos documentales

Durante los últimos años algunas investigaciones se han ocupado del tráfico de bienes musicales con el Nuevo Mundo a partir del estudio de fuentes documentales como los registros de las embarcaciones para América y las notas y guías de aduana.[1] La información que refleja esta documentación sobre

[1] He tomado como referencia los trabajos recientes sobre la circulación de música entre España y los virreinatos de Nueva España, del Perú y de Nueva Granada: Vera (2018, 2020), Bertran y Brugarolas (2020) y Brugarolas y Bertran (2022). Algunas publicaciones anteriores me han resultado de gran utilidad para familiarizarme con este tipo de documentación de naturaleza no musical: Sarno (1986) y Gembero-Ustárroz (2000 y 2001). Agradezco las valiosas orientaciones de Cristina Bordas, Oriol Brugarolas y Lluís Bertran en mi primer acercamien-

la carga musical enviada desde los puertos peninsulares a la América hispana tiene, ciertamente, más valor por su importancia cualitativa que cuantitativa. Los instrumentos, junto a las cuerdas y otros tipos de insumos y objetos sonoros, aparecen continuamente en las relaciones de géneros y frutos de los navíos, pero representan un porcentaje muy pequeño con respecto al total de los cargamentos. Como explican Lluís Bertran y Oriol Brugarolas, frecuentemente se trataba de "mercancías de relleno, productos de volumen reducido que se cargaban para redondear los beneficios obtenidos de la venta masiva de productos como el vino, el aguardiente, los paños, las indianas o incluso el papel" (2020: 468).

Sin embargo, conocer el contenido de estos envíos resulta valioso para comprender las prácticas musicales desarrolladas en un determinado territorio. En palabras de Alejandro Vera, "junto a los bienes mercantiles circulaban ideas, prácticas y formas de representación" (2020: 61). Atender, por otro lado, a las dinámicas de circulación permite conocer aspectos específicos relativos a la disponibilidad de recursos en función de la demanda de instrumentos y repertorios, lo cual guarda estrecha relación con los gustos y modas de cada momento. Según Juan José Carreras y José Máximo Leza,

> se entiende la circulación como una respuesta a la demanda local de un tipo particular de música no disponible *in situ* por las razones que sean y que puede implicar, tanto la acumulación de determinados textos, como la contratación de personal capaz de ofrecer unas concretas prestaciones técnicas (1996-1997: 14).

Bajo esta perspectiva, la naturaleza de la carga musical que viajaba de un lado a otro del Atlántico aporta luz sobre el tipo de repertorio que se demandaba, los contextos en que se ejecutaba y los recursos de los que se disponía, que se deducen a partir de las necesidades de importación de unos tipos de instrumentos y materiales en detrimento de otros.

Este abordaje metodológico no está exento de limitaciones. Como ha alertado Javier Marín-López, los registros solo reflejan el comercio oficial sin tener en cuenta la variable del contrabando y es, a menudo, muy difícil

---

to a los fondos que revisten interés musical en el Archivo General de Indias en Sevilla y el Archivo General de la Nación en Buenos Aires.

reconstruir trayectorias completas estableciendo correspondencias directas entre los envíos y la llegada de la música (2007: 408). A pesar de ello, algunos trabajos recientes han aportado luz sobre la recepción de estilos en Hispanoamérica a finales del siglo XVIII contrastando la información musical de estas fuentes documentales con las partituras conservadas en otros archivos y extrayendo interesantes conclusiones que superan el clásico paradigma de centro-periferia en la difusión y diseminación de los repertorios.[2]

En este ensayo, que forma parte de una investigación más amplia en el marco de mi tesis doctoral, me he propuesto realizar un estudio sobre la circulación de objetos musicales entre España y el Cono Sur tomando como referencia temporal dos hitos en el devenir político, económico y comercial de finales del periodo colonial: la creación del virreinato del Río de la Plata (1776) y la promulgación del *Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a Indias* (1778). Ambos consolidaron los puertos de Buenos Aires y Montevideo como lugares estratégicos en el tráfico con el Nuevo Mundo, apuntalando una dinámica comercial que ya llevaba varias décadas perfilándose y que sucesivas regulaciones contribuyeron a normalizar.[3]

Se ofrece a continuación una aproximación cuantitativa y cualitativa a la preponderancia que adquirió la vía Buenos Aires-Montevideo[4] como destinataria de partituras, instrumentos musicales y otros objetos sonoros en detrimento del Callao de Lima y del resto de puertos del virreinato del Perú habilitados para el comercio, puesto que la nueva entidad aglutinó muchas zonas anteriormente dependientes de Lima. Se pretende, con ello, configurar un estudio global sobre la circulación de bienes musicales entre España y el

---

[2] Resulta estimulante, en este sentido, el reciente estudio de Alejandro Vera (2020) que, además de trabajar con fuentes documentales como las notas de aduana del Archivo General de la Nación del Perú, se sirve del análisis musical para ilustrar la recepción del estilo clásico, identificando elementos compositivos propios de la forma sonata en un villancico de 1800.

[3] Para profundizar en los antecedentes del antagonismo económico y político entre Lima y Buenos Aires y los condicionantes para la creación del virreinato rioplatense, se puede consultar Céspedes del Castillo (1946).

[4] "Tanto la ubicación geográfica como las condiciones portuarias dieron preferencia a Montevideo frente a Buenos Aires, y de ahí que rápidamente se extendieran en aquella zona las medidas de control destinadas a organizar adecuadamente el tráfico y a evitar el contrabando" (Asdrúbal Silva 1993: 17).

virreinato del Río de la Plata para, posteriormente, relacionar estos envíos con la difusión de estilos y repertorios y las prácticas musicales documentadas en estos territorios desde la creación de la nueva entidad política y administrativa hasta finales del periodo colonial (1776-1810).

Para ello se está llevando a cabo la revisión seriada y sistemática de los registros de frutos y efectos, las notas y razones de la carga y las relaciones formadas en la Contaduría Principal de la Real Audiencia de Contratación[5] de los navíos que partieron desde todos los puertos peninsulares a los puertos de Buenos Aires y Montevideo (virreinato del Río de la Plata) y a los puertos del Callao de Lima, Arica y Portobelo (virreinato del Perú). Todos estos documentos tienen una estructura similar, en la que se consigna el nombre y el tipo de embarcación; su capitán, dueño o maestre; el puerto de destino, la lista de bienes del cargamento (valor de los géneros, origen y tipo de derechos que adeudan); el puerto de origen y la fecha de registro.

Estas relaciones corresponden a los títulos "Salidas y presupuestos de las embarcaciones para América", contenidos en la sección Indiferente General, legajos 2173-2208, del Archivo General de Indias (Sevilla) (AGI). Paralelamente, se está cotejando la información de los barcos que condujeron algún tipo de carga musical con los registros de navíos —documentos extensos que dan cuenta más pormenorizada del detalle de los cargamentos de cada embarcación— que se encuentran en las secciones Contratación y Correos. Esta información se complementa con la contenida en el agrupamiento documental Registro de Navíos del Archivo General de la Nación (Buenos Aires) (AGN), entre las unidades de conservación S9-3566 y S9-3604; S9-2391 y S9-2396; S9-3605 y S9-3611 y S9-3675 y S9-3685.[6]

El acceso a la información conservada a uno y otro lado del Atlántico permite esbozar un mapa bastante completo de la circulación de objetos musicales. Es frecuente que en un archivo se hallen registros de determinadas

---

[5] "Introducción a los fondos documentales", en *Archivo General de Indias*, https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/fondos-documentales/introduccion.html [Consultado 07/07/2022].

[6] Agradezco a Vanina Scocchera, de la Universidad de Buenos Aires y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), su inestimable ayuda para localizar las correspondencias, a menudo esquivas, entre diferentes secciones del Archivo General de Indias (AGI) y del Archivo General de la Nación (AGN).

embarcaciones que no han dejado ninguna huella documental en el otro. En otros casos, las notas de carga del mismo navío en el AGN y en el AGI aportan información musical complementaria.[7] Y, finalmente, se dan casos en los que los datos referidos al cargamento musical de la misma embarcación en los dos archivos coinciden.[8]

Hasta la fecha, se ha llevado a cabo el vaciado completo de los legajos seleccionados del AGI y de una primera parte de las unidades de conservación del AGN. En la serie "Salidas y presupuestos de las embarcaciones para América" del AGI se han localizado 253 registros de embarcaciones que condujeron algún tipo de carga musical entre los años 1776 y 1818. En esta muestra aparecen 187 barcos con instrumentos y materiales musicales destinados a Buenos Aires / Montevideo frente a sesenta y seis dirigidos al Callao de Lima, Arica y Portobelo. Junto a ellos, se han podido identificar instrumentos y otros objetos en seis cargamentos de los "registros de ida de las naos sueltas que fueron a Buenos Aires y Montevideo" contenidos en la sección Contratación del AGI. Y, finalmente, el análisis de la primera muestra del agrupamiento Registro de Navíos del AGN con la que se ha trabajado ha permitido contabilizar otras doce unidades documentales más con carga musical.

1. El virreinato y el libre comercio, "río de las congojas y desabrimientos"

Distintas instancias solicitaron, desde 1771, la creación de una nueva entidad política y administrativa que, bajo el poder de un virrey y una Audien-

[7] Es el caso, por ejemplo, de la fragata *La Angélica*, que partió de Cádiz a Buenos Aires el 8 de mayo de 1776. En AGN, leg. S9-3566, la única referencia a objetos musicales cargados en este navío es "9 paquetes de cascabeles". Sin embargo, en AGI, Contratación, leg. 1734, aparece consignada "una caja de violines".

[8] En AGI, Indiferente General, leg. 2173, aparecen, entre los géneros y frutos contenidos en la saetía *Nuestra Señora del Carmen*, que salió desde el puerto de Barcelona a Buenos Aires con registro del 19 de diciembre de 1778, "470 gruesas de cuerdas de vihuela". Dicho navío llegó al puerto de Buenos Aires el 28 de mayo de 1779, según el registro correspondiente a AGN, leg. S9-3569. En él aparece la misma carga musical desglosada en "Una caja con ciento cincuenta gruesas de cuerdas de vihuela" y "un cajón con trescientas veinte gruesas de cuerdas de vihuela".

cia, abarcase la cuenca hidrográfica del Plata. Esta demanda fue motivada por la dificultad de gobernar la región del Río de la Plata desde Lima debido a la enorme distancia que separaba los dos territorios (entre ambas capitales median unos 4000 kilómetros). Otras causas fueron la disparidad de intereses entre el Perú y la región del Río de la Plata y la prosperidad y aumento de población que había experimentado Buenos Aires (Céspedes del Castillo 1946: 775-776). La medida se hizo efectiva cuando fue encomendada una expedición militar contra dominios portugueses a Pedro de Cevallos (1715-1778), antiguo gobernador de Buenos Aires. Cevallos, que se convertiría en el primer virrey del Río de la Plata, solicitó, además de la jefatura militar, el mando político y el gobierno, y pidió la inclusión en la nueva demarcación no solamente de Buenos Aires y Paraguay, sino también de Tucumán, Potosí, Santa Cruz de la Sierra y todo el distrito de la Audiencia de Charcas (Céspedes del Castillo 1946: 781). De esta forma, la nueva estructura incluiría los territorios del Alto Perú, lo que conllevaba el acceso a los codiciados recursos mineros de Potosí.

La creación del virreinato con sede en Buenos Aires vino precedida y acompañada de una sucesión de medidas liberalizadoras y comportó una serie de acontecimientos que definieron el rumbo del comercio en este espacio económico.[9] Tal y como ha sido sintetizado por Hernán Asdrúbal, estos hitos fueron la integración en un todo de territorios que habían sido causa de confrontación sistemática entre los intereses mercantiles de Lima y Buenos Aires; la desaparición de la colonia de Sacramento, centro de promoción y difusión del contrabando; el establecimiento de una normativa que consolidaba la integración económica del virreinato y defendía los intereses portuarios de Buenos Aires y la inclusión del Río de la Plata en el sistema de libre comercio (Asdrúbal Silva 1993: 12-13).

Posteriormente, la promulgación del *Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a Indias* de 12 de octubre de 1778 comportó la habilitación de los puertos de Buenos Aires y Montevideo, junto a los puertos mayores de La Habana, Cartagena, Valparaíso, Concepción, Arica, Callao y Guayaquil. También se abrieron al tráfico con España los puertos menores

[9] Respecto al empleo del término "espacio económico" para referirme a la región del Río de la Plata, remito a Jumar (2019).

de Puerto Rico, Santo Domingo, Montecristo, Santiago de Cuba, Trinidad, Margarita, Campeche, Santo Tomás de Castilla, Omoa, Santa Marta, Río de la Hacha, Portobelo y Chagres. Por otro lado, esta disposición implicó el fin del monopolio de Cádiz a nivel peninsular, con la apertura de Sevilla, Barcelona, Málaga, Cartagena, Alicante, Santander, Gijón, La Coruña, Almería, Los Alfaques de Tortosa, Palma de Mallorca y Santa Cruz de Tenerife (Asdrúbal Silva 1993: 12-13).

El *Reglamento* llegó como culminación de una serie de reformas cuya aplicación se vio afectada por los periodos de guerra que enfrentó la administración borbónica y que tuvieron efectos muy negativos sobre el comercio entre España y las Indias (1779-1783, 1793-1795, 1796-1802).[10] En palabras de Sergio Villalobos, en esta época, momento de "mayor liberalidad en la política indiana", se incrementó el tráfico legal y el ilegal. Las sucesivas disposiciones, su interpretación y la variación de circunstancias, que fueron aprovechadas por los comerciantes con la complacencia de las autoridades, llevaron al virrey Gabriel de Avilés (1735-1810) a referirse en 1801 al gobierno de aquel territorio como "el río de las congojas y desabrimientos" (Villalobos 1962: 533).

2. La vía Buenos Aires-Montevideo: envíos de instrumentos y material musical

Ya en 1567, el licenciado Juan de Matienzo (1520-1579), oidor de la Audiencia de Charcas, en su obra *Gobierno del Perú*, había llamado la atención sobre la necesidad de habilitar el acceso marítimo por el Río de la Plata para conectar La Ciudad de los Reyes y el Alto Perú (actual Bolivia) con España.[11]

---

[10] Para un acercamiento cuantitativo al impacto sobre el comercio que tuvieron los conflictos bélicos con Francia e Inglaterra, véase Fisher (1998).

[11] "Entre otras cosas que he dicho tocantes al buen gobierno de esta tierra, y a la pública utilidad de los vecinos y habitantes en ella, y para su conservación y aumento, y de la Real Hacienda, me parece que no será menor la que quiero tratar en este Capítulo, que es el descubrir un puerto por estas partes a la Mar del Norte, para ir a España sin pasar dos mares, y tan peligrosos y malos caminos como agora se pasa, que son de esta ciudad, o de Potosí, hasta el puerto de Arica, que hay ciento y ochenta leguas, lo más de ello mal camino, que

En 1767, nueve años antes de las primeras disposiciones que hicieron efectiva la creación del nuevo virreinato, el cabildo de Buenos Aires exponía las razones por las que este puerto debía ser preferido a Lima, comparando "la comodidad de un viaje marítimo, que rara vez sobrepasa los tres meses, con la riesgosa aventura de doblar el Cabo de Hornos para poder llegar al Callao" (Mariluz Urquijo 2003: 96).

Ya en el último tercio del siglo XVIII, la creación del virreinato rioplatense (1776) y la liberalización del comercio (1778) propiciaron un auge del tráfico de música con el Cono Sur. La multiplicidad de puertos desde los que se enviaban instrumentos y otros objetos sonoros a Buenos Aires y Montevideo pone de manifiesto que, a pesar de que Cádiz mantuvo una posición privilegiada (al menos setenta y cinco registros con carga musical), la apertura de otra serie de puertos peninsulares al comercio implicó la diversificación de los lugares desde los que se exportaron. Así, en el primer vaciado se han contabilizado cuarenta y un navíos con carga musical que partieron desde Barcelona, treinta y seis desde La Coruña, diez desde Málaga, ocho desde Tarragona, cuatro desde Los Alfaques de Tortosa, tres desde Santander y desde Vigo y uno desde Cartagena, Sanlúcar de Barrameda, Gijón y Palma (anexo). La información proporcionada por los registros de salida a menudo es parcial e incompleta. Solo en algunos casos constan los destinos finales de la carga y su consignatario. Destaca el envío de un fortepiano de fabricación extranjera a la ciudad de La Paz, con Antonio Bilbao la Vieja como destinatario, que evidencia el empleo de la vía Buenos Aires-Montevideo para la redistribución de instrumentos al Alto Perú.[12]

Con respecto a los cordófonos de tecla, se han contabilizado cuarenta y cinco claves, de los que treinta y seis, al menos, son de fabricación española.

---

se pasan algunos ríos peligrosos, especialmente el Desaguadero de la laguna, en que hay no poco peligro para pasar la plata. En el dicho puerto se embarcan los que quieren ir por mar hasta Los Reyes, y de allí a Panamá, que es puerto de la Mar del Sur, y tan enfermo como a todos es notorio; y de allí se van por tierra mala y cenagosa diez y ocho leguas o veinte, hasta el Nombre de Dios, puerto de la Mar del Norte, lugar el más enfermo que hay en el mundo, adonde han muerto un millón de españoles. El remedio de lo cual está agora en la mano si se descubre el puerto por el río del Paraguay, que llamamos de La Plata, que está bien cerca de esta tierra" (Matienzo 1967: 278).

[12] AGI, Indiferente General, leg. 2181.

En cuatro de ellos aparece especificado como origen de los géneros Sevilla y en otro, Cádiz. En la fragata española *Nuestra Señora de los Dolores* (alias *La cazadora*), que salió desde Vigo con destino a Montevideo y Buenos Aires, se registró "un clave usado fabricado antes de ahora en la ciudad de Santiago", con un valor de 1000 reales.[13] La nomenclatura empleada en la documentación a menudo es ambigua, como en el caso de un "clave o pianoforte" enviado desde Cádiz[14] y dos "claves o fortepianos" de fabricación extranjera, con una tasación de 900 y 1200 reales de vellón, exportados desde los puertos de La Coruña y Santander.[15] Al menos en el segundo de los casos, su elevado valor y el hecho de ser enviado desde Santander, que destacó como puerto exportador de pianos ingleses (Brugarolas y Bertran 2022: 77), hacen probable que se tratase del segundo instrumento. También se han localizado referencias a tres "claves fortepianos". Podría tratarse de "clavespianos", instrumentos que combinaban los mecanismos del clave y el fortepiano, cuya presencia ya ha sido documentada en América a través de registros en Santiago de Chile y en Lima (Vera 2018: 293).

Paralelamente, se han contabilizado cuarenta y cuatro fortepianos, diecisiete de fabricación extranjera y veintisiete de fabricación española; entre ellos, un "fortepiano organizado", fábrica de La Coruña, es el que tiene la tasación más alta: 4400 reales de vellón.[16] Se trata de un tipo de fortepiano que llevaba incorporados una serie de tubos como el órgano. Este instrumento aparece anunciado frecuentemente en la prensa española de finales del siglo XVIII y durante el primer cuarto del siglo XIX.[17] El envío indistinto de claves y fortepianos, la presencia de modelos mixtos y la denominación dudosa en algunas ocasiones refleja un periodo de transición en los modelos de instrumentos de tecla exportados. Evidencian la llegada al Río de la Plata de lo que Cristina Bordas ha definido en España como "una época de tránsito que, tanto en la guitarra como en el clave y el piano, se deja notar por el interés en construir instrumentos híbridos

[13] AGI, Indiferente General, leg. 2199.

[14] AGN, leg. S9-3569.

[15] AGN, Indiferente General, legs. 2187 y 2191.

[16] AGI, Indiferente General, leg. 2183.

[17] "Fortepiano", en *Diccionario histórico de la lengua española*, https://www.rae.es/dhle/fortepiano [Consultado 07/07/2022].

[…], justo antes de transformarse hacia modelos más sobrios y precisos" (Bordas 2005: 232).

En ese sentido, además de tres órganos de fabricación española y uno de fabricación inglesa, destaca el envío de instrumentos mecánicos como órganos de cilindros y "organitos chicos para enseñar pájaros". El órgano de cilindros es un instrumento mecánico que posee fuelles, rodillo con púas y tubos, habitualmente metálicos, y se acciona por medio de una manivela exterior.[18] Tanto el órgano de cilindros como los "organitos para pájaros" (*serinettes*, en francés) y otras variantes de estos instrumentos de carácter mecánico fueron muy frecuentes en este periodo. Su proliferación se debió, en parte, a la publicación en 1775 de *La Tonotechnie ou L´art de noter les cylindres* (La Tonotécnica o arte de marcar cilindros), obra de Joseph-Marie-Dominique Engramelle. Nuevamente, se trata del reflejo de unas décadas "en que estuvieron muy de moda todo tipo de sonerías con cilindros de púa y cajas de música con peine metálico, con o sin autómatas, independientes o colocados en relojes" (Bordas 2005: 123).

En lo que se refiere a los instrumentos de viento, hasta la fecha se han localizado cuatro flautas dulces y once flautas traveseras, con las denominaciones "flautas traveseras comunes", "flautas traveseras" y "flautas traveseras ordinarias de palo".[19] Llama la atención la aparición de un "flautisalterio", de la fábrica de San Vicente (Santander).[20] Podría tratarse de un "salterio organizado", es decir, un salterio con registro flautado de órgano. Por otro lado, se han contabilizado únicamente dos oboes, en un envío fechado en 1788.[21] Además de doce trompas, aparecen en las notas de carga envíos de numerosos instrumentos pequeños para niños que parecen corresponder a un uso doméstico y de carácter lúdico: "Trompas, trompetas, y pitos para niños"; "trompetillas de madera" y "trompetillas de palo". En la polacra *La Purificación de Nuestra Señora*, que partió a Montevideo procedente de Tarragona, fueron enviadas dos trompas, un bajón y un

[18] "Órgano de Cilindro", en *Museo de la Música. Colección Luis Delgado*, Fundación Joaquín Díaz, https://funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=86 [Consultado 07/07/2022].

[19] AGI, Indiferente General, legs. 2181, 2183 y 2191.

[20] AGI, Indiferente General, leg. 2192.

[21] AGI, Indiferente General, leg. 2183.

pandero, avaluados en 1200 reales, con fecha de registro el 30 de octubre de 1804.[22]

Respecto a los cordófonos, sobresale la presencia en los cargamentos de 126 guitarras que, como se verá a continuación, se conjuga con el envío masivo de cuerdas. Se consignan también un laúd y "vihuelas para niños" enviadas por docenas. De nuevo, es difícil precisar la consistencia en el uso de estos términos, especialmente cuando la denominación "vihuela" probablemente se emplea en los registros de modo generalizado para referirse a instrumentos de cuerda pulsada de la familia de las guitarras y afines. También tienen una presencia notable los salterios, exportados desde Barcelona, Cádiz y Los Alfaques de Tortosa. Registradas el 23 de mayo de 1794, se cargaron en la fragata correo *El Águila*, procedente de La Coruña, seis docenas de trompas marinas.[23] Los cordófonos de arco contabilizados hasta ahora abarcan 157 violines —102 de ellos para niños— y tres violones (figuras 2.1 y 2.2).

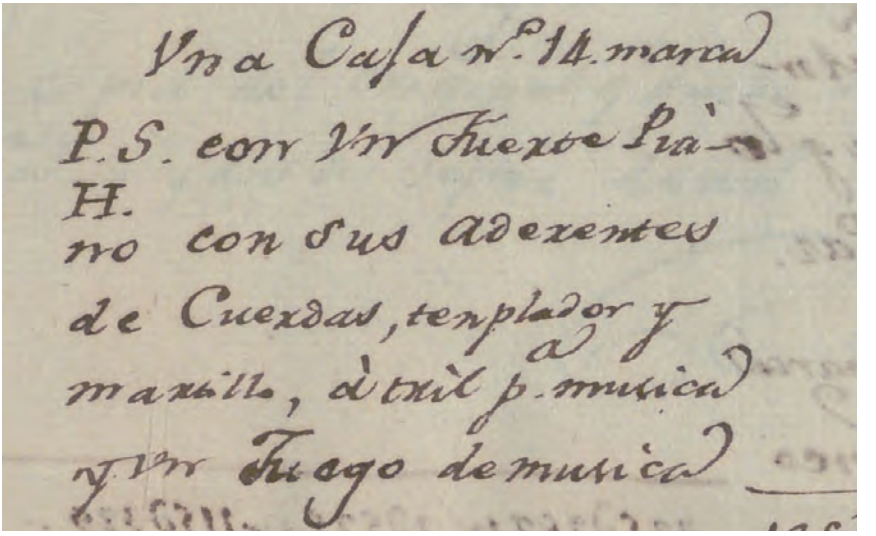

Vna Caja nº. 14. marca
P.S. con Vn Fuerte Pia-
H.
no con sus aderentes
de Cuerdas, tenplador y
martillo, à tril p.a musica
y Vn Juego de musica

Figura 2.1: Registro de la fragata correo de Su Majestad *La Princesa*, que salió de La Coruña a Montevideo, 22 de septiembre de 1787. AGI, Indiferente General, leg. 2181.

[22] AGI, Indiferente General, leg. 2202.

[23] AGI, Indiferente General, leg. 2193.

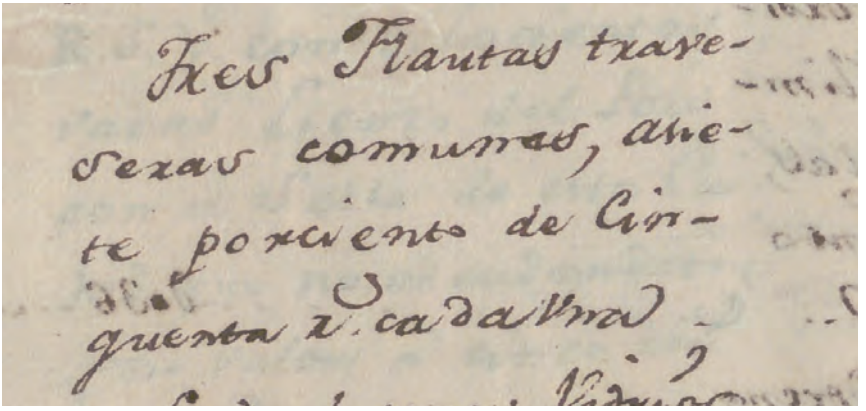

Tres Flautas trave-
seras comunes, alie-
te porciento de Cin-
quenta r.s cada vna

Figura 2.2: Registro de la fragata correo de Su Majestad *La Princesa*, que salió de La Coruña a Montevideo, 22 de septiembre de 1787. AGI, Indiferente General, leg. 2181.

Junto con los instrumentos musicales, la exportación de otros insumos evidencia las necesidades de construcción, reparación y mantenimiento de estos. Lo más reseñable es la abundante cantidad de cuerdas enviadas. Su presencia continuada en los cargamentos habla de una demanda constante en el virreinato del Río de la Plata, de forma análoga al resto de virreinatos de la América colonial. Las cuerdas para instrumentos de tecla son frecuentemente exportadas desde otras zonas de Europa. En el registro del 22 de mayo de 1778 correspondiente a la fragata particular *La Santísima Trinidad*, que llegó a Montevideo procedente de La Coruña, iban consignadas "dos libras de hilo para manicordio fábrica de Alemania".[24] Las cuerdas para clave de fabricación inglesa que viajaron en la fragata correo de Su Majestad *El Águila*, registradas en La Coruña el 22 de diciembre de 1786, aparecen contabilizadas como cincuenta y un "rodaxitas de alambre blanco",[25] es decir, de hierro (Vera 2018: 295).

Más numerosa es la cantidad de cuerdas y "bordones" para guitarras, vihuelas y violines. Si los usos de los términos gruesa (144 artículos) y

[24] AGN, leg. S9-3567.

[25] AGI, Indiferente General, leg. 2181.

mazo (treinta artículos) son correctos en los documentos (Bertran y Brugarolas 2020: 475), la suma alcanza 488 344 cuerdas para guitarra; 391 266 cuerdas para "vihuela" —recordemos que se trata de una denominación genérica para instrumentos de cuerda pulsada—; 13 125 cuerdas para cordófonos de arco y otras 296 232 cuerdas para instrumentos sin especificar. Otros objetos que aparecen en los cargamentos son arcos, primas, clavijas y puentes para violín y martillos para salterios (figuras 2.3 y 2.4).

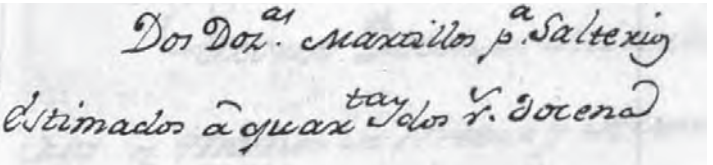

Dos Doz.as Martillos p.a Salterios
Estimados a quar.ta y dos r.s docena

Figura 2.3: Registro del bergantín *Santísimo Cristo de la Victoria*, que salió de Vigo a Montevideo y Buenos Aires, 18 de octubre de 1783. AGI, Indiferente General, leg. 2174.

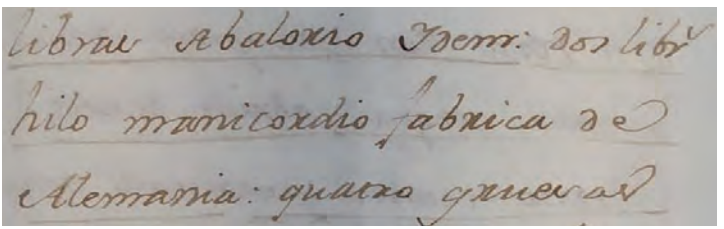

libras Abalorio Idem: dos libr.s
hilo manicordio fabrica de
Alemania: quatro gruesas

Figura 2.4: Registro de la fragata particular *La Santísima Trinidad*, que llegó a Montevideo y Buenos Aires procedente del puerto de La Coruña, 22 de mayo de 1778. AGN, leg. S9-3567, registro 4.

Además de "papel de música" en cuadernillos y pliegos, varios envíos de partituras dan cuenta de la demanda de música instrumental. En la fragata correo de Su Majestad *El Patagón*, que salió del puerto de La Coruña en dirección a Montevideo, aparece registrado, con fecha de 17 de abril de 1786, "un cajón de libros con varios papeles de música impresos en España",

avaluados en 300 reales de vellón,[26] y que tienen como destinatario a Jaime Nadal y Guarda (1750-1814), destacado militar y comerciante que ejerció su actividad mercantil en Salta y Buenos Aires (Olivero 2009). También figura "un legajo de papeles de música", sin más especificación, registrado el 27 de octubre de 1787 en la fragata *La Esperanza*, que partió de Cádiz con destino a Montevideo.[27]

Cabe detenerse en dos envíos de música cuyo contenido sí que se refleja de forma más detallada. El primero de ellos, que tiene como fecha de registro el 9 de septiembre de 1788, corresponde a la fragata correo *El Rey*, que partió de La Coruña a Montevideo. Su carga incluía "treinta y dos conciertos de Música, y seis Harmonías para diferentes instrumentos todo fábrica

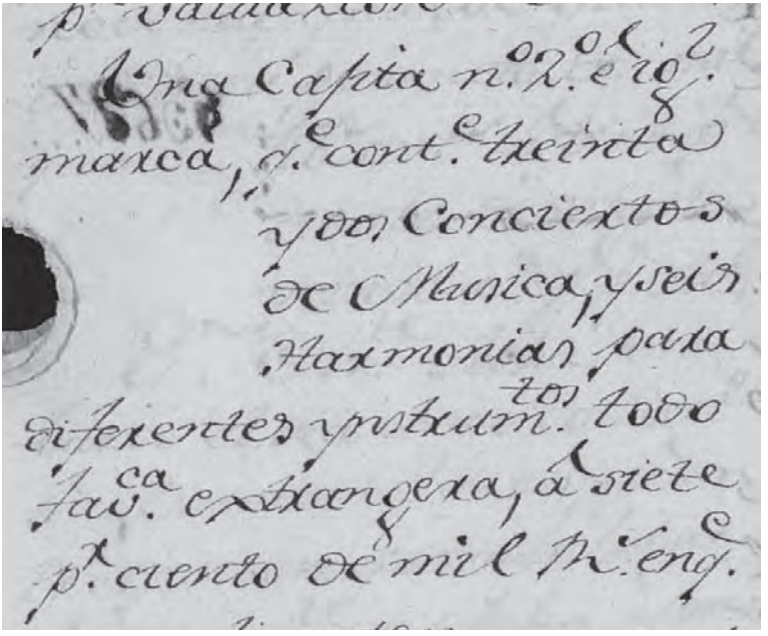

Una Capita n.º 2.º e ig.l
marca, q.e cont.e treinta
y dos Conciertos
de Musica, y seis
Harmonias para
diferentes ynstrum.tos todo
fav.ca extrangera, á siete
p.r ciento de mil R.s en q.e

Figura 2.5: Registro de la fragata correo *El Rey*, que salió de La Coruña a Montevideo, 9 de septiembre de 1788. AGI, Indiferente General, leg. 2183.

[26] AGI, Indiferente General, leg. 2178.

[27] AGI, Indiferente General, leg. 2181.

extranjera",[28] a la consignación del comerciante José Blas de Gainza.[29] El segundo, registrado en la fragata correo *La Princesa* en La Coruña el 16 de junio de 1789, con destino a Montevideo, está incluido en un cajón embarcado por Pedro del Barco (1746-1818), capitán de los Correos Marítimos (García Fuertes 2009). Este cajón incluía dieciocho cuartetos, seis quintetos, doce tríos, doce sinfonías, seis dúos y dieciocho sonatas, además de "una caja con un violín, y tres arcos, todo fábrica de Madrid", con un avalúo de 1100 reales de vellón.[30] En la fragata correo *El Pizarro*, que salió de La Coruña con desti-

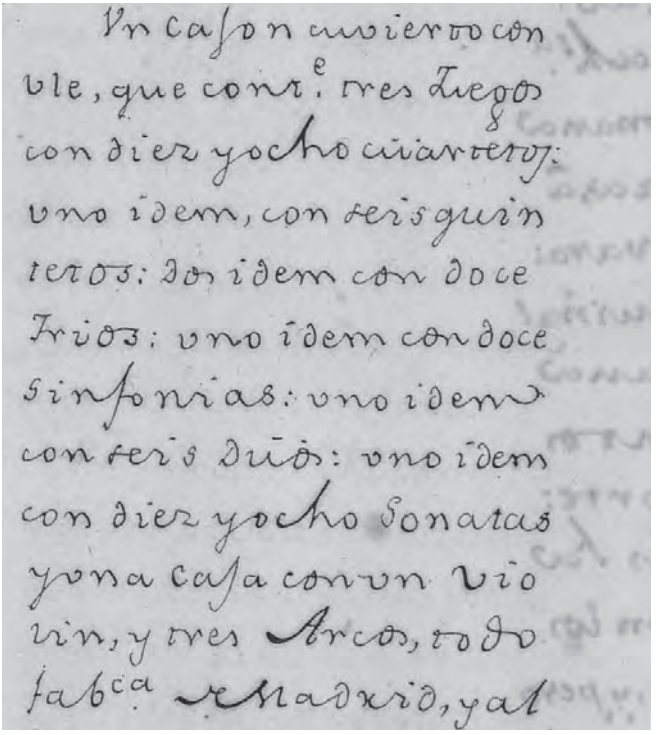

Vn cajon cuvierto con
vle, que cont.e tres Juegos
con diez y ocho cuartetos:
vno idem, con seis quin
tetos: dos idem con doce
Trios: vno idem con doce
sinfonias: vno idem
con seis Dūos: vno idem
con diez y ocho Sonatas
y vna caja con vn vio
lin, y tres Arcos, todo
fab.ca de Madrid, y al

Figura 2.6: Registro de la fragata correo de Su Majestad *La Princesa*, que salió de La Coruña a Montevideo, 16 de junio de 1789. AGI, Indiferente General, leg. 2185.

[28] AGI, Indiferente General, leg. 2183.

[29] Véase información sobre este personaje en Jumar (2003).

[30] AGI, Indiferente General, leg. 2185.

no al puerto de Montevideo, con registro el 27 de julio de 1796, iban "varios papeles de música" destinados a Pedro Melo de Portugal (1733-1797), tercer virrey del Río de la Plata (Rodríguez de la Torre 2009). En el mismo navío aparecen consignadas "seis docenas de cuerdas de tripa para arcos", dos gaitas gallegas y un violín de fábrica extranjera.[31] Estos datos reflejan un comercio que responde a una época de proliferación de prácticas musicales asociadas a contextos de ejecución secular, al ámbito doméstico o de cámara y al consumo aficionado en el virreinato del Río de la Plata (figuras 2.5 y 2.6).[32]

3. Música "que llega a buen puerto": la recepción de instrumentos y materiales musicales en las guías de aduana de Buenos Aires

Esta investigación se completa con la consulta de las unidades de conservación del fondo Real Aduana del Archivo General de la Nación de Buenos Aires correspondientes al periodo 1778-1821. Ya en 1987, Waldemar Roldán publicó, de manera sucinta pero significativa, la transcripción de varias guías de este fondo que daban cuenta de la recepción de instrumentos y otros objetos musicales en la Real Aduana de Buenos Aires. Estas incluían un cargamento de "sonatas impresas en Madrid, conciertos y tríos", "varios mazos de primas para violín", "gruesas de cuerdas para guitarra", "una vihuela con su caja", puentes de violín, un órgano y un clave, entre otros (Roldán 1987: 95-97).

Por otro lado, se ha tenido acceso al vaciado de toda la información musical consignada en las guías de salida de este fondo entre los años 1779 y 1783. Junto con numerosos cargamentos de cuerdas de guitarra y violín aparecen, nuevamente, claves, monacordios, guitarras, vihuelas, violines y algunos envíos de partituras. Frente a la documentación de los legajos de Indiferente General del Archivo General de Indias, estas guías de salida

[31] AGI, Indiferente General, leg. 2196.

[32] Para profundizar en el mercado de la música en España vinculado al consumo aficionado, se puede consultar Marín y Leza (2014). Acerca de las prácticas musicales relacionadas con contextos seculares de ejecución en el virreinato del Río de la Plata, documentadas a partir de fuentes literarias y de la presencia de fragmentos de música europea en los archivos, véase Illari (2001).

del Archivo General de la Nación tienen especial interés añadido porque aparecen, en casi todos los casos, los nombres de los consignatarios de los objetos musicales en los que es posible localizar a comerciantes y mercaderes y también a religiosos y religiosas de distintos centros conventuales y monásticos del virreinato. Por otro lado, en estas fuentes se precisa el destino final de la carga. Córdoba, Santa Fe, Mendoza, Salta, Santiago del Estero, Paraguay, las misiones de Yapeyú o las ciudades de Cochabamba y La Plata, en el Alto Perú (Bolivia) son algunos de los nombres que figuran en las guías.[33]

Conclusiones

El vaciado de datos de los fondos a los que se ha accedido hasta la fecha permite corroborar la importancia que adquirió, a partir de la creación del virreinato del Río de la Plata (1776) y la promulgación del *Reglamento* (1778), la vía portuaria de Buenos Aires y Montevideo en la circulación de música entre España y el Nuevo Mundo. La comparación entre el número de navíos con carga musical que se destinaban a estos puertos frente a los que iban dirigidos a los del virreinato del Perú señala que el desmembramiento de este último y la liberalización del comercio desplazaron y diversificaron el tráfico de objetos musicales con los puertos de América del Sur, otorgando un importante peso a los del Río de la Plata. Por otro lado, la multiplicidad de destinos finales de los cargamentos musicales invita a considerar que Buenos Aires y Montevideo actuaron fundamentalmente como nodos redistribuidores de música hacia muchos de los territorios —algunos verdaderamente alejados de la capital— que englobaba la nueva entidad política y administrativa.

El conocimiento de la carga musical que conducían las embarcaciones —no hay que olvidar que se trata de un volumen pequeño respecto al total

[33] Información proporcionada por Fernando Jumar, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), correspondiente al desglose de la categoría "juegos y esparcimiento" en el vaciado de datos de las guías de salida de la aduana de Buenos Aires del AGN. Para su estudio: Jumar (2019). Agradezco al autor la generosa cesión de esta información.

de las mercancías embarcadas, aunque con una presencia constante en casi todos los envíos— aporta luz para comprender las prácticas musicales en este territorio e ilumina aspectos relacionados con los contextos de ejecución, la recepción de estilos y la disponibilidad de recursos. Al igual que han demostrado otros estudios con respecto a la circulación de música con los virreinatos del Perú y Nueva España, las cuerdas para instrumentos constituyen el grueso de los envíos musicales, lo que habla de las necesidades de reparación, mantenimiento y construcción de estos, también presentes en los envíos, aunque en proporción mucho menor. Estos datos conducen a considerar que la exportación de materiales desde España y Europa debió compaginarse con la construcción local de estos instrumentos en América.

En los cargamentos destaca la presencia de cordófonos de tecla como claves, manicordios (clavicordios en la terminología actual) y fortepianos. Son significativos los envíos de algunos instrumentos híbridos, propios de la moda de la época, reflejo del interés que despertaron en este periodo las innovaciones instrumentales de carácter mecánico, y que tuvieron una presencia importante en el comercio musical en España. Junto con estos, aparecen guitarras y otros instrumentos de cuerda pulsada, violines, violones, flautas traveseras y dulces y trompas. En numerosos casos, las denominaciones hacen referencia a instrumentos de reducidas dimensiones para niños, enviados en grandes cantidades, y destinados a usos lúdicos. En lo que se refiere al envío de partituras en los cargamentos, la presencia de géneros instrumentales como sonatas, conciertos, dúos, tríos, cuartetos y quintetos apunta a la recepción del estilo clásico en el Río de la Plata.

La naturaleza de estos bienes induce a pensar, fundamentalmente, en contextos seculares de ejecución, en consumo aficionado de la música y en prácticas musicales vinculadas al ámbito doméstico, si bien el conocimiento de algunos de los destinos y destinatarios de los envíos también permite contemplar la posibilidad de que estos sirvieran, en algunos casos, para la dotación de centros conventuales y monásticos del virreinato.

El análisis de las restantes unidades documentales consideradas para este estudio permitirá establecer correspondencias entre los envíos y las llegadas de instrumentos y material musical al virreinato del Río de la Plata. Explorar

desde esta perspectiva el fondo Real Aduana de Buenos Aires ilustrará con mayor precisión las rutas que siguió la música en su proceso de diseminación a lo largo de este territorio. Además, profundizar en la identificación de los consignatarios de los cargamentos musicales y, cuando sea posible, localizar sus destinos finales aportará luz sobre los espacios de comercialización y los contextos de ejecución de la música. Los datos que aporte esta investigación contribuirán a completar el mapa de la circulación de música entre España y la América colonial. Esta fotografía en movimiento del tránsito de objetos resultará útil para comprender la vida musical de la sociedad finicolonial dentro de un entramado dinámico de prácticas culturales. Quizá, en el futuro, los listados de instrumentos y partituras puedan encontrar su correlato en el hallazgo de música que yace en fondos públicos o privados esperando a ser identificada.

Anexo. Instrumentos enviados a los puertos de Buenos Aires y Montevideo entre 1776 y 1810 (Sevilla, Archivo General de Indias; Buenos Aires, Archivo General de la Nación)

Instrumentos	Origen de los géneros	Cantidad	Valor (reales de vellón)	Fecha de registro[34]	Puerto de origen	Legajo
Bajón	español	1	–	30-10-1804	Tarragona	AGI, Indiferente, 2202
Claves	–	1	–	14-03-1778	Cádiz	AGI, Contratación, 1737
	–	1	–	01-04-1778	Cádiz	AGI, Contratación, 1738
	español	1	–	04-10-1785	Cádiz	AGI, Indiferente, 2176
	español	8	–	19-05-1785	Cádiz	AGI, Indiferente, 2177
	español	1	–	14-07-1785	Cádiz	AGI, Indiferente, 2177
	español	1	–	08-11-1786	Cádiz	AGI, Indiferente, 2179
	español	2	–	24-03-1787	Cádiz	AGI, Indiferente, 2180
	español (Cádiz)	1	–	11-03-1788	Cádiz	AGI, Indiferente, 2182
	español (Sevilla)	1	–	14-07-1789	Cádiz	AGI, Indiferente, 2185
	español (Sevilla)	2	–	13-08-1789	Cádiz	AGI, Indiferente, 2185
	español (Sevilla)	1	–	28-01-1790	Cádiz	AGI, Indiferente, 2186
	español	1	–	13-12-1790	Cádiz	AGI, Indiferente, 2187
	extranjero	4	–	26-01-1792	Cádiz	AGI, Indiferente, 2189
	español	4	–	19-01-1793	Cádiz	AGI, Indiferente, 2192
	español	1	–	06-06-1793	Cádiz	AGI, Indiferente, 2192
	extranjero	1	–	16-07-1794	Cádiz	AGI, Indiferente, 2193

[34] Cuando no he localizado la fecha de registro de la carga musical, he incluido en este campo la fecha de salida del navío.

	español	1	–	16-05-1795	Cádiz	AGI, Indiferente, 2194
	español	1	–	12-05-1795	Cádiz	AGI, Indiferente, 2194
	español	1	–	04-03-1795	Cádiz	AGI, Indiferente, 2194
	español	1	–	24-12-1798	Cádiz	AGI, Indiferente, 2197
	español	1	–	26-03-1800	Cádiz	AGI, Indiferente, 2198
	español	1	–	10-06-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2199
	español	1	–	10-03-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2199
	español (Santiago)	1	1000	10-03-1802	Vigo	AGI, Indiferente, 2199
	español	1	–	10-06-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2199
	español	1	–	29-07-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2200
	español	1	1000	31-03-1803	Barcelona	AGI, Indiferente, 2201
	extranjero	1	–	24-11-1803	Cádiz	AGI, Indiferente, 2201
	extranjero	1	–	27-04-1804	Cádiz	AGI, Indiferente, 2202
	español	1	–	20-10-1808	Cádiz	AGI, Indiferente, 2203
Claves o pianofortes	–	1	–	29-09-1778	Cádiz	AGN, S9-3569
	extranjero[35]	1	900	15-12-1790	La Coruña	AGI, Indiferente, 2187
	extranjero[36]	1	1200	12-12-1792	Santander	AGI, Indiferente, 2191
Claves forte pianos	español	1	–	31-03-1786	Cádiz	AGI, Indiferente, 2178
	español	1	–	12-04-1786	Cádiz	AGI, Indiferente, 2178
	–	1	–	12-04-1786	Cádiz	AGI, Indiferente, 2178
Flautas dulces	–	4	48	23-02-1790	La Coruña	AGI, Indiferente, 2186

[35] La denominación es "un clave, ó forte-piano usado, fabrica extrangª".

[36] "1 Clabe ò Fortepiano".

Flautas traveseras	extranjero	3	150	22-09-1787	La Coruña	AGI, Indiferente, 2181
	extranjero	2	160	17-06-1788	La Coruña	AGI, Indiferente, 2183
	extranjero[37]	6	360	15-08-1792	La Coruña	AGI, Indiferente, 2191
Flautisalterio	español (San Vicente, Santander)	1	500	08-02-1793	Santander	AGI, Indiferente, 2192
Fortepianos	extranjero	1	–	10-10-1787	Cádiz	AGI, Indiferente, 2181
	extranjero[38]	1	1700	22-09-1787	La Coruña	AGI, Indiferente, 2181
	extranjero	2	–	25-01-1788	Cádiz	AGI, Indiferente, 2182
	extranjero (Inglaterra)	1	1500	12-03-1788	La Coruña	AGI, Indiferente, 2182
	español (Sevilla)	2	–	25-11-1788	Cádiz	AGI, Indiferente, 2183
	extranjero	1	–	07-08-1788	Cádiz	AGI, Indiferente, 2183
	español (La Coruña)[39]	1	4400	11-11-1788	La Coruña	AGI, Indiferente, 2183
	extranjero	2	–	16-01-1789	Cádiz	AGI, Indiferente, 2184
	extranjero	1	–	14-07-1789	Cádiz	AGI, Indiferente, 2185
	extranjero (Inglaterra)	1	1500	28-10-1789	–	AGI, Indiferente, 2185
	español	1	–	27-12-1791	Cádiz	AGI, Indiferente, 2189
	español	1	–	05-11-1793	Cádiz	AGI, Indiferente, 2192

[37] "seis Flautas traveseras ordin.as de palo".

[38] "un Fuerte Piano con sus aderentes de Cuerdas, tenplador y martillo, àtril p.ª musica y un Juego de musica fabrica de Ynglaterra".

[39] "un forte Piano organizado fabrica de esta Ciudad".

	extranjero	1	–	10-03-1794	Cádiz	AGI, Indiferente, 2193
	extranjero	1	–	19-08-1795	Cádiz	AGI, Indiferente, 2194
	extranjero[40]	1	–	05-11-1795	La Coruña	AGI, Indiferente, 2195
	extranjero	1	–	19-11-1795	Cádiz	AGI, Indiferente, 2195
	extranjero	1	–	13-06-1796	Cádiz	AGI, Indiferente, 2196
	español[41]	3	–	24-03-1800	Cádiz	AGI, Indiferente, 2198
	español	8	–	27-03-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2199
	español	1	1625	28-03-1802	Barcelona	AGI, Indiferente, 2199
	español	1	–	11-06-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2199
	español	4	2400	06-05-1802	Cartagena	AGI, Indiferente, 2199
	español	1	–	07-02-1803	Cádiz	AGI, Indiferente, 2200
	extranjero	1	–	23-05-1803	Cádiz	AGI, Indiferente, 2200
	español	1	–	22-12-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2200
	extranjero	1	–	03-02-1804	Cádiz	AGI, Indiferente, 2202
	español	1[42]	1800	14-08-1804	Barcelona	AGI, Indiferente, 2202
	español	1[43]	2000	21-07-1810	Vigo	AGI, Indiferente, 2204
	español	1	600	13-05-1810	Tarragona	AGI, Indiferente, 2204
Gaitas gallegas	español	2	90	27-07-1796	La Coruña	AGI, Indiferente, 2196
	español	1	200	16-11-1798	La Coruña	AGI, Indiferente, 2197

[40] "un Fortepiano con sus correspond.tes Cuerdas y mas Ynstrum.tos anesos ael, y varios Papeles de musica, asieteporciento de Quatro mil r.s desu estimacion".

[41] "Pianos fortes".

[42] "Pianofuerte".

[43] "1 Fortepiano usado".

Guitarras	–	1	–	08-04-1778	Cádiz	AGI, Contratación, 1738
	–	1	–	29-09-1778	Cádiz	AGN, S9-3569
	–	1	–	01-11-1778	Cádiz	AGN, S9-3569
	–	1	–	30-01-1779	Cádiz	AGN, S9-3569
	español	4	–	17-02-1787	Cádiz	AGI, Indiferente, 2180
	español	12	–	19-05-1792	Cádiz	AGI, Indiferente, 2190
	español	12	–	14-08-1795	Cádiz	AGI, Indiferente, 2194
	español	13	680	23-04-1802	Barcelona	AGI, Indiferente, 2199
	español	14	600	07-05-1802	Barcelona	AGI, Indiferente, 2199
	español	2	–	18-12-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2200
	español	48	2304	15-03-1803	Barcelona	AGI, Indiferente, 2200
	español	6	120	02-05-1804	Barcelona	AGI, Indiferente, 2201
	español	11	896	21-04-1804	Barcelona	AGI, Indiferente, 2202
Instrumentos músicos (genérico)	–	"varios"	–	18-06-1789	La Coruña	AGI, Correos, 19A
Laúd	español (libre de derechos)	1	761	23-05-1789	Barcelona	AGI, Indiferente, 2184
Manicordios	español (Segovia)[44]	2	200	27-01-1796	La Coruña	AGI, Indiferente, 2195
	español[45]	1	400	13-05-1810	Tarragona	AGI, Indiferente, 2204
Oboes	extranjero	2	60	17-06-1788	La Coruña	AGI, Indiferente, 2183

[44] "Dos manicordios ò Claves fabrica de Segovia q.e adeudn. àtres por ciento de Cien rs cada uno".

[45] "Un manicordio".

Órganos	español	1	–	19-05-1785	Cádiz	AGI, Indiferente, 2177
	español	2	–	26-09-1786	Cádiz	AGI, Indiferente, 2179
	extranjero (Inglaterra)	1	–	27-12-1791	Cádiz	AGI, Indiferente, 2189
	español	1	–	24-03-1800	Cádiz	AGI, Indiferente, 2198
Órgano de mano con tres cilindros	extranjero (Inglaterra)	1	2000	10-03-1802	Vigo	AGI, Indiferente, 2199
Organito de cilindro	español	1	–	08-02-1802	Cádiz	AGI, Indiferente, 2199
Organitos para pájaros	–	1	–	01-11-1778	Cádiz	AGN, S9-3569
	extranjero	4	480	13-07-1792		AGI, Indiferente, 2190
Panderos	extranjero	98	–	06-05-1778	Málaga	AGN, S9-3567
	español	1	–	30-10-1804	Tarragona	AGI, Indiferente, 2202
Pitos	español (libres de derechos)	6 (docenas)	–	03-09-1785	Málaga (con guías de Barcelona y otras partes)	AGI, Indiferente, 2178
Pitos de plomo	–	6 (docenas)	–	27-12-1785	Málaga (despachado y con guías de Barcelona)	AGI, Indiferente, 2178
Salterios	español	6	900	06-02-1789	Barcelona	AGI, Indiferente, 2184
	español	1	30	29-11-1794	Alfaques de Tortosa	AGI, Indiferente, 2193
	español	2	–	24-03-1800	Cádiz	AGI, Indiferente, 2198
	español	6	1025	28-03-1802	Barcelona	AGI, Indiferente, 2199
Timbalitos	extranjero	88	–	06-05-1778	Málaga	AGN, S9-3567
Tiples ordinarios	español	43	–	17-02-1787	Cádiz	AGI, Indiferente, 2180
Tiples y violines de madera para criatura	español (adeudan derechos)	86	336	25-04-1786	Alfaques	AGI, Indiferente, 2178

Trompas	–	6 (piezas)	–	22-12-1778	Cádiz	AGN, S9-3569
	extranjero	2	260	17-06-1788	La Coruña	AGI, Indiferente, 2183
	extranjero	2	–	26-03-1800	Cádiz	AGI, Indiferente, 2189
	español	2	–	30-10-1804	Tarragona	AGI, Indiferente, 2202
Trompas de hierro	–	36 (docenas)[46]	108	13-01-1785	Málaga (despachado y con guías de Barcelona)	AGI, Indiferente, 2177
	extranjero	1286 (docenas)[47]	–	13-05-1786	Cádiz	AGI, Indiferente, 2179
	extranjero	5 (gruesas)	150	22-10-1799	San Lúcar de Barrameda	AGI, Indiferente, 2198
	extranjero	2 (gruesas)	–	23-09-1778	Cádiz	AGN, S9-3569
	–	16	224	30-01-1779	Cádiz	AGN, S9-3569
	–	2 (gruesas)	52	30-01-1779	Cádiz	AGN, S9-3569
Trompas de latón	español	4	–	26-01-1792	Cádiz	AGI, Indiferente, 2189
	–	18 y ½ (gruesas)	370	30-01-1779	Cádiz	AGN, S9-3569
Trompas, trompetas, y pitos para niños	español	10 (gruesas)	–	03-09-1785	Málaga (con guías de Barcelona y otras partes)	AGI, Indiferente, 2178
Trompas marinas	español	6 (docenas)	180	23-05-1794	La Coruña	AGI, Indiferente, 2193

[46] Por el tipo de envío, probablemente se trate de juguetes para niños.

[47] La cifra resulta excesivamente elevada. Podría tratarse de un error de anotación o bien de juguetes u objetos lúdicos de pequeñas dimensiones.

Trompetillas de madera	extranjero	300	36	03-09-1785	Málaga (con guías de Barcelona y otras partes)	AGI, Indiferente, 2178
	–	6 (docenas)	–	27-12-1785	Málaga (despachado y con guías de Barcelona)	AGI, Indiferente, 2178
Trompetillas para chicos	español	2 (docenas)	6	16-01-1778	Santander	AGN, S9-3569
Trompetillas de palo	–	12 (docenas)	18	13-01-1785	Málaga (despachado en Barcelona)	AGI, Indiferente, 2177
"Vihuelas" para niños	extranjero	6 (docenas)	–	06-05-1778	Málaga	AGN, S9-3567
Violines	–	("una caja con violines")	–	16-04-1776	Cádiz	AGI, Contratación, 1734
	–	2	–	03-10-1777	Cádiz	AGI, Contratación, 1736
	–	2	–	04-04-1778	Cádiz	AGI, Contratación, 1738
	–	1	–	12-04-1778	Cádiz	AGI, Contratación, 1738
	extranjero	2	400	21-04-1785	La Coruña	AGI, Indiferente, 2177
	español	1	80	17-04-1786	La Coruña	AGI, Indiferente, 2178
	español	1	80	16-02-1787	La Coruña	AGI, Indiferente, 2180
	extranjero	10	600	23-11-1787	La Coruña	AGI, Indiferente, 2181
	español (Madrid)	1[48]	–	16-06-1789	La Coruña	AGI, Indiferente, 2185

[48] Forma parte del cargamento de música enviado en la fragata correo de Su Majestad *La Princesa*. Contiene dieciocho cuartetos, seis quintetos, doce tríos, doce sinfonías, seis dúos y dieciocho sonatas, además de una caja con el citado violín y tres arcos, todo fábrica de Madrid. El valor total de este envío es de 1100 reales de vellón.

	extranjero	18	–	13-12-1790	Cádiz	AGI, Indiferente, 2187
	español	2	–	26-01-1792	Cádiz	AGI, Indiferente, 2189
	extranjero	6	–	09-09-1794	Cádiz	AGI, Indiferente, 2193
	español	1	–	07-05-1796	Cádiz	AGI, Indiferente, 2196
	extranjero	1	240	27-07-1796	La Coruña	AGI, Indiferente, 2196
	español	6	–	24-03-1800	Cádiz	AGI, Indiferente, 2198
	extranjero	–	1	26-03-1800	Cádiz	AGI, Indiferente, 2198
Violines para niños	–	3 y ½ (docenas)	–	13-01-1785	Málaga (despachado en Barcelona)	AGI, Indiferente, 2177
	español	5 (docenas)	30	20-11-1787	Málaga (con guías de Barcelona y otras partes)	AGI, Indiferente, 2182
Violones	–	1	–	03-10-1777	Cádiz	AGI, Contratación, 1736
	–	1	–	30-01-1779	Cádiz	AGN, S9-3569
	extranjero	1	–	09-08-1794	Cádiz	AGI, Indiferente, 2193

Bibliografía

Asdrúbal Silva, Hernán (1993): *El comercio entre España y el Río de La Plata (1778-1810).* Madrid: Banco de España.

Bertran, Lluís y Brugarolas, Oriol (2020): "Música para el Nuevo Mundo: la circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)", en Javier Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917).* Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 461-480. https://dspace.unia.es/handle/10334/5415 [Consultado 16/08/2023].

Bordas, Cristina (2005): *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid (ca. 1770-ca. 1870)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

Brugarolas, Oriol y Bertran, Lluís (2022): "La red musical atlántica: circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinatos de Nueva España y Nueva Granada (1778-1804)", en *Latin-American Music Review*, 43/1: pp. 67-107.

Carreras, Juan José y Leza, José Máximo (1996-1997): "Introducción", en *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* [dosier "La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea"], 12: pp. 13-18.

Céspedes del Castillo, Guillermo (1946): "Lima y Buenos Aires. Repercusiones económicas y políticas de la creación del Virreinato del Plata", en *Anuario de Estudios Americanos*, 3: pp. 669-874.

Engramelle, Joseph-Marie-Dominique (1775): *La Tonotechnie ou l´art de noter les cylindres, Et tout qui est susceptible de Notage dans les Instruments de Concerts méchan ques*. Paris: Delaguette.

Fisher, John R. (1998): "Commerce and Imperial Decline: Spanish Trade with Spanish America, 1797-1820", en *Journal of Latin American Studies*, 30/3: pp. 459-479.

García Fuertes, Arsenio (2009): "Pedro del Barco y España", en *Diccionario Biográfico Español.* Real Academia de la Historia. https://dbe.rah.es/biografias/97859/pedro-del-barco-y-espana [Consultado 07/07/2022].

Gembero-Ustárroz, María (2000): "Les relations musicales entre l'Espagne et l'Amérique à travers L'Archivo General de l'Indias de Séville", en Gérard Borras (ed.), *Musiques et sociétés en Amérique Latine*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 153-165.

— (2001): "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla", en *Revista de Musicología*, 24/1-2: pp. 11-38.

Illari, Bernardo (2001): "Metastasio nell'Indie. De óperas ausentes y arias presentes en América colonial", en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Actas del Congreso Internacional*, vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 343-374.

Jumar, Fernando (2003): "Uno del montón: Juan de Eguía, vecino y del comercio de Buenos Aires. Siglo xviii", en *III Jornadas de Historia Económica, 9 al 11 de julio de 2003*, *Montevideo*. *Memoria académica*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.717/ev.717.pdf [Consultado 07/07/2022].

— (2019): "Hay para todos. La circulación intra y extra-regional de Río de la Plata observada desde la aduana de Buenos Aires, 1779-1783", en *El Taller de la Historia*, 11/11: pp. 294-344.

Leza, José Máximo (ed.) (2014): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo xviii*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Mariluz Urquijo, José María (2003): "Catálogo de los buques llegados al Río de la Plata (1700-1775)", en *Temas de historia argentina y americana*, 2: pp. 95-158.

Marín, Miguel Ángel y Leza, José Máximo (2014): "1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo", en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo xviii*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 439-552.

Marín-López, Javier (2007): "Papeles a la mar: la circulación de música entre España y México", en *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos xvi-xviii)*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, pp. 405-528. https://digibug.ugr.es/handle/10481/1653 [Consultado 16/08/2023].

— (ed.) (2018): *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

— (ed.) (2020): *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. https://dspace.unia.es/handle/10334/5381 [Consultado 16/08/2023].

Matienzo, Juan de (1967): *Gobierno del Perú (1567)*. Guillermo Lohmann-Villena (ed.). Paris/Lima: L'Institut français d'études andines.

Olivero, Sandra Fabiana (2009): "Jaime Nadal y Guarda", en *Diccionario Biográfico Español.* Real Academia de la Historia. https://dbe.rah.es/biografias/56616/jaime-nadal-y-guarda [Consultado 07/07/2022].

Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España a Indias de 12 de octubre de 1778. Madrid: Imprenta de Pedro Marín.

Rodríguez de la Torre, Fernando (2009): "Pedro de Melo de Portugal y Villena", en *Diccionario Biográfico Español.* Real Academia de la Historia. https://

dbe.rah.es/biografias/12554/pedro-de-melo-de-portugal-y-villena [Consultado 07/07/2022].

Roldán, Waldemar Axel (1987): *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*. Buenos Aires: El Ateneo.

Sarno, Jania (1986): "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el comienzo de una investigación", en *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin* [dosier "Musique et influences culturelles réciproques entre L'Europe et L'Amérique latine du xvième au xxème siècle"], XVI: pp. 95-108.

Vera, Alejandro (2018): "De modernas oberturas para orquesta y antiguos minuetos para guitarra: nuevas luces sobre la recepción de la música instrumental europea en Lima a finales del siglo xviii", en Javier Marín-López (ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 283-309.

— (2020): "La globalización de la música instrumental a fines del siglo xviii: recepción del repertorio galante y clásico en Lima (c. 1770-c. 1800)", en *Latin-American Music Review*, 41/1: pp. 59-92.

Villalobos R. Sergio (1962): "El comercio extranjero a fines de la dominación española", en *Journal of Inter-American Studies*, 4/4: pp. 517-544.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_003

3. DE LA PENÍNSULA IBÉRICA A AMÉRICA: LOS VILLANCICOS DE GALLEGO EN LA CATEDRAL DE GUATEMALA DURANTE EL SIGLO XVIII

Javier Gándara Feijóo*
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: El presente trabajo ofrece un análisis sobre los villancicos del siglo XVIII con personajes gallegos que se conservan en la Catedral de Guatemala. Primeramente, se apuntan aspectos contextuales para comprender globalmente el objeto de estudio: el camino a América del citado género ibérico y el ambiente artístico-musical en los diferentes edificios que actuaron como seo guatemalteca durante el XVIII. Tras ello, se examinan los siguientes villancicos de Guatemala: *Como en Galicia se dixo*, *Galeguiñu parece en sus tratus*, *Un francés y un gallego* y una *Gayta* (muiñeira) suelta. Asimismo, se establecen paralelismos con lo ocurrido en la metrópoli, comparando estas creaciones paralitúrgicas con otras obras profanas, como la tonadilla escénica con personajes galaicos. Cabe destacar la existencia de partituras con armonías consonantes frente a otras con disonancias no preparadas, la aparición de melodías procedentes de la península ibérica y las diferencias en la utilización del idioma gallego entre

* La presente investigación cuenta con financiación de las Ayudas de apoyo predoctoral (ED481A e IN606A) y las Ayudas de consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas del SUG GPC (ED431C, IN607A, ED431B, IN607B, ED431F e IN607D), ambas de la Consellería de Educación, Universidad y Formación Profesional de la Xunta de Galicia. Asimismo, el trabajo se inscribe en el proyecto de I+D "Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1850)", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (PID2020-115496RB-I00) y desarrollado por miembros del Grupo Organistrum. Quisiera agradecer sinceramente a Montserrat Capelán, Javier Marín-López y Omar Morales Abril las correcciones a este texto.

algunos villancicos importados y otros creados en la zona. Se espera contribuir a un mayor conocimiento de la circulación, recepción y transformación del villancico de gallego en territorio mesoamericano durante la época colonial.

Palabras clave: villancico, Galicia, Catedral de Guatemala, música del siglo XVIII.

FROM THE IBERIAN PENINSULA TO AMERICA: SPANISH VILLANCICOS WITH GALICIAN CHARACTERS IN THE CATHEDRAL OF GUATEMALA DURING THE 18TH CENTURY

Abstract: *This essay offers an analysis of the 18th-century Spanish villancicos with Galician characters preserved in the Cathedral of Guatemala. First, I discuss contextual aspects in order to understand the object of study from a global perspective: the genre's journey to America and the artistic-musical environment in the different buildings occupied by the Guatemalan Cathedral during this period. After that, I analyse the following villancicos from Guatemala:* Como en Galicia se dixo, Galeguiñu parece en sus tratus, Un francés y un gallego *and a* Gayta. *Furthermore, I establish parallels with what happened in the metropolis, comparing these paraliturgical creations with other works, even profane, such as the* tonadilla escénica *with Galician characters. It is worth noting the existence of scores with consonant harmonies compared to others with unprepared dissonances, the appearance of melodies from the Iberian Peninsula and the differences in the use of the Galician language between some imported villancicos and others created in the area. This essay contributes to a better knowledge of the circulation, reception and transformation of the* villancico de gallego *in the Mesoamerican territory during the colonial era.*

Keywords: Spanish villancico, Galicia, Cathedral of Guatemala, 18th-century music.

Introducción: el villancico entre la península ibérica y Mesoamérica

Desde su origen en la península ibérica a finales del siglo XV, el villancico ha tenido un gran recorrido no solo en territorio europeo hispano-luso, sino

también iberoamericano. Su importancia interesa a muchas disciplinas, ya que en varias ocasiones este género paralitúrgico con plantilla vocal e instrumental constaba de elementos escénicos y de danza (Sánchez 2019: 235-262; Marín-López y Sánchez-López 2020: 295), mostrando así una cierta influencia del teatro profano y medieval. El presente texto se centrará en los villancicos con personajes gallegos pertenecientes a la Catedral de Guatemala, de los que no existe hasta el momento ningún estudio. Sí contamos, sin embargo, con importantes investigaciones sobre la música en dicha seo, destacando los trabajos de Alvarado y Duarte (1998), Lemmon (1986), Lehnhoff (1994), Singer González (2016 y 2019a y b) y Morales Abril (2021).[1]

Los villancicos con personajes del noroeste peninsular ibérico comenzaron a producirse no en territorio galaico ni luso, sino en Madrid. A este subgénero lo denominaremos "de gallego", siguiendo a Villanueva (1994). Los primeros ejemplos encontrados fueron interpretados en el Convento de la Encarnación de dicha ciudad en 1629. Habitualmente, se incluyen en la tipología de obras "de personajes, chanza o remedo", caracterizada por mostrar situaciones cotidianas a través de estereotipos cómicos de diferentes identidades colectivas (negros, vascos, franceses…). En el caso de los gallegos, hablan en la lengua de su tierra (más bien un sucedáneo), acompañados de música popular que los caracteriza (muiñeiras o "gaytas"). Van a adorar al Niño, que no se encuentra en Belén, sino en Galicia, normalmente Santiago (se establece así una analogía con Galilea). Varias veces se presenta al gallego como persona ingenua y pobre (sin calzado), dedicada a tareas agrícolas (sobresaliendo la siega en Castilla) y/o ganaderas (pastoreo), tal y como indica Villanueva (1994).

Dichas obras madrileñas se exportaron en el siglo XVII y primera mitad del XVIII a otros centros religiosos de la península (Portugal incluido; no así Galicia) e Hispanoamérica (en ambos lugares, los paralelismos entre el estereotipo del galaico y el del negro son notables). El villancico en general había llegado al Nuevo Mundo debido al proceso de conquista y colonización fomentado por Castilla y Aragón desde finales del siglo XV. Una vez allí, el género se fue adap-

[1] Asimismo, resultan de gran utilidad las aportaciones sobre el villancico en otras latitudes americanas, especialmente los trabajos de Borrego y Marín-López (2019), Díaz (2021), Capelán (2015), Marín-López (2018) o Stevenson (1974). Con respecto a la situación cultural en Guatemala, consúltese Alcalá y Jiménez (2002) y Álvarez Sánchez (2007).

tando a las peculiaridades de cada zona, aunque conservó muchos elementos europeos como la instrumentación, la armonía y la notación. Los villancicos interpretados en las catedrales americanas, a diferencia de los ejecutados en pequeñas parroquias del mismo continente, estaban pensados principalmente para la población blanca y sus allegados (Singer González 2016), aunque ello no implicaba que otros sectores sociales no acudiesen a las representaciones.

A partir de 1750, el villancico decae en varias seos americanas (Waisman 2014) y españolas peninsulares, no ocurriendo esto ni en la Catedral de Guatemala ni en las de Galicia. Precisamente, en esta segunda zona no se acogerán hasta 1790 las piezas con personajes del noroeste peninsular, quitándoles el componente cómico y colocando los diálogos ya no en un sucedáneo de su idioma (macarrónico), como había ocurrido antes en otros lugares, sino en su lengua propiamente dicha. Estos son los denominados por Villanueva (1994) "villancicos en gallego" para contraponerlos a los "villancicos de gallego" que se hacían fuera de Galicia. Especial importancia tuvo en la composición de dichas obras Melchor López, maestro de capilla de la catedral compostelana (Trillo y Villanueva 1980) y exponente del Clasicismo (Trillo 1982 y Garbayo Montabes 2013). Su influencia irradiaría a otros centros religiosos, especialmente la seo de Mondoñedo (Trillo y Villanueva 1993).

Por su parte, en Guatemala se incluirán desde al menos mediados de la centuria los villancicos "de gallego" (no se descarta que también antes), a la vez que continuarán otras tipologías de estas obras "de personajes" (especialmente los "de indio").[2] Ambos se interpretarían en diversos lugares, ya que la catedral guatemalteca contó con un considerable número de sedes durante el siglo XVIII. Ello se debió al cambio de emplazamiento de la capital a causa

[2] Es posible trazar paralelismos entre el estereotipo galaico y el indio o el negro a través de los villancicos de Nueva España, especialmente en lo concerniente a la subalternidad y el remedo o burla hacia algunos de estos personajes no privilegiados (Morales Abril 2013; Waisman 2020 y 2021). Existen, asimismo, otros aspectos en común. Por ejemplo, en el *Villancico de Mazate de Yndios* (del maestro de capilla guatemalteco Rafael Antonio Castellanos en 1781) se produce la asociación Valle (lugar extraoficial donde vivían ladinos)-Belén (Singer 2016). Esto recuerda a la analogía Galicia-Belén típica de muchos villancicos peninsulares y de uno guatemalteco que aquí se analizará. Además, los "Yndios" que aparecen en la citada obra guatemalteca le ofrecen al Niño recién nacido su autóctono baile del mazate, al igual que los gallegos suelen hacer en sus villancicos con la gayta (entendida esta como el baile de la muiñeira o el instrumento).

de numerosos terremotos. Hasta 1775, la seo se ubicaba en Santiago de los Caballeros,[3] cuyo edificio catedralicio había sido iniciado hacia 1670.[4] A partir de 1775, la institución se trasladaría a Nueva Guatemala de la Asunción,[5] ciudad en la que tuvo un edificio estable a partir de 1815, utilizando previamente localizaciones provisionales: entre 1779 y 1787, se empleó una iglesia hoy no conservada construida desde 1778 en el solar que actualmente ocupa el Mercado Central; en 1787 estaba en mal estado y se decidió el traslado de la seo al beaterio (convento) de Santa Rosa, templo preexistente que tuvo tales funciones hasta inicios del XIX.

Con respecto a la música en la institución mesoamericana que nos ocupa, especial relevancia tendría el órgano, haciendo sobre todo el papel de bajo continuo.[6] La importancia musical de la catedral guatemalteca no quedaba ahí, sino que destacaron otros aspectos durante el periodo dieciochesco. Tal y como indica Waisman (2014), la seo constaba de una capilla musical con quince integrantes estables,[7] repertorio variado tanto americano como

---

[3] Esta ciudad (hoy conocida también como Antigua Guatemala) ostentó la capitalidad hasta 1775. Su favorable situación se había visto truncada en 1773, cuando ocurrió el denominado "terremoto de Santa Marta" (llamado así porque sucedió el 29 de julio, día atribuido a este personaje bíblico en el santoral católico). El fenómeno fue muy desastroso, según las descripciones conservadas (Cadena 1774; González 1774). No es extraño que hubiese ocurrido tal catástrofe, ya que la ciudad tiene volcanes a su alrededor. Previamente habían existido otros movimientos sísmicos, como los terremotos de San Miguel en 1717 (De Arana 1717) o los del 4 de marzo de 1751 (De Estrada 1751).

[4] Véase la pintura *Construcción de la Catedral de Santiago de los Caballeros*, elaborada por Antonio Ramírez Montúfar hacia 1678. En la misma se aprecian personas de diferente condición social con sus atuendos y actitudes (como en algunos villancicos).

[5] La urbe fue construida siguiendo planos de Díez Navarro y Marcos Ibáñez.

[6] Hubo varios en la Catedral de Guatemala durante la citada centuria (Bonet 1987). En la seo de la Antigua Guatemala existía uno construido por Francisco Mateo López a mediados del XVIII. El hijo de este constructor, Mariano López, haría el órgano de la Catedral de Nueva Guatemala unos años después. Tanto uno como otro no se conservan a causa de terremotos.

[7] Los músicos que trabajaban en la catedral guatemalteca serían de procedencia variada. Tradicionalmente, se consideraba que los cantantes ocupaban una posición superior socialmente a la de los instrumentistas. Es por ello que, siguiendo un criterio discriminatorio, para ingresar como niño de coro, el cabildo de Guatemala pidió en 1766 que estos fuesen "niños españoles hijos legítimos" (Libro de Actas, vol. 5, fol. 54; en Lehnhoff 1994: 47-48). Con los ministriles se permitía mayor variedad étnica, como sucedía en otros lugares americanos. No

europeo (conservándose incluso *contrafacta* de óperas italianas) y una orquesta más o menos completa a mediados de la centuria (con violines, oboes y trompas). Algunos de los maestros de capilla entonces fueron Simón de Castellanos, Manuel de Quirós, Rafael Antonio Castellanos y Pedro Nolasco Estrada. Cabe apuntar también que en la institución y sus alrededores se combinaban elementos musicales de ámbito católico con otros indígenas[8] y profanos,[9] aspecto que no gustaba a algunas personas.[10]

---

obstante, dicha restricción a niño blanco no debió de cumplirse del todo. Según el propio maestro de capilla guatemalteco Rafael Antonio Castellanos: "el mayor número de los cantores de que se componía dicha Capilla en otros tiempos eran indios tributarios de los pueblos cercanos a la Antigua Guatemala, […], distinto de los presentes, que aunque pardos y cuarterones, en su traje, y en su trato de vida, se diferencian mucho de los pasados" (Lehnhoff 1994: 47).

[8] El cura de Jutiapa dice que, en la inauguración de la Catedral de Santiago de Guatemala hacia 1680, los indígenas hicieron música, bailes y obras teatrales propias. Algo similar ocurriría en la década de 1740, cuando dicha basílica fue declarada metropolitana y se llevaron a cabo celebraciones (De Paz Salgado 1747) en las que los instrumentos amerindios fueron resignificados y bien acogidos (Singer 2019a).

[9] Según una carta-denuncia escrita por Francisco de Aragón en Santiago de los Caballeros a la Inquisición el 25 de marzo de 1744, el "probisor a tenido fandango p[ú]blico en el combento de monjas cata[¿?]nas desta Ciudad, entrando de puertas adentro de la Clausura much[a] copia de seculares en su compani[a], siendo el baile en trage mui profan[o], llegando a tal estremo que embiar[on] a quitar del confesionario por primera y segunda bes a una monja de buena vida" (Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Inquisición, 61, 885, 24; en Ramírez 2017: 114-117). Las actividades escénicas no litúrgicas también estaban presentes en el ámbito religioso del lugar. En ocasiones, de forma un tanto clandestina, tal y como revela la misma misiva: "maiores escandalos [ocurren] en sus palacios de comedias, musicas, guegos… en que ai canónigo que tiene perdida la renta de sinco años".

[10] A pesar de su intento por erradicar este tipo de piezas y su relación con lo religioso a lo largo del XVIII, parece que las mismas se continuaron haciendo sin demasiada complicación y en diversos ámbitos. Algunas incluso se llevaron de la Antigua Guatemala a la Nueva, como hizo el músico Francisco Rueda hacia 1788 con "un gran surtido de tonaditas y versos que cantaba de memoria" (Waisman 2014: 641). La continuidad de dicho repertorio la muestra otras denuncias, como la efectuada el 29 de diciembre de 1791 en Nueva Guatemala por José María Jáurigui, en la que alerta de blasfemias en cantos populares: "he oído cantar conmunm[ente] dos tonadas, en vna de las quales sirve de estribillo vn pedazo del citado verso del Miserere [*Asperges me Domine*]; y en otra se canta por vno de sus versos este: *Y como del cielo vino el que à Vmd. la quiera yo, y como del cielo vino vaya por amor de Dios*" (Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Inquisición 61, volumen 1314, expediente 12; en Ramírez 2017: 171-172).

Villancicos de gallego en la Catedral de Guatemala

Los villancicos de gallego guatemaltecos se conservan en soporte físico en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Por su parte, el Archivo de Música Colonial de la Catedral de Guatemala (perteneciente al Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica o CIRMA) posee una copia de estas fuentes en formato de micropelícula y digital, que es posible consultar en línea.[11] He encontrado cuatro piezas diferentes en relación con lo gallego para este estudio. La mayoría son manuscritos en papel apaisado, con notación muy variada (mensural blanca y mensural negra), autorías diversas (desde piezas anónimas a otras con firmas de maestros de capilla guatemaltecos) y plantillas diferentes (aunque en la parte vocal predomina el "coro agudo" o sin bajo típico de territorio hispanoamericano).

Con respecto a la temática de las piezas, no se aprecia claramente comicidad ni burla hacia lo galaico (algo que sí ocurre en otras obras de similar tipología) si bien, al igual que en otros lugares, estos personajes hablan en gallego macarrónico. Una excepción a todo lo comentado es una "gaita" (muiñeira) suelta y sin letra que se encuentra en la página 18 de un manuscrito guatemalteco, junto con otros fragmentos musicales de diversa tipología (GT-CIRMA-AH-004-001-001-001-007). Todos ellos se disponen en tablatura. El documento parece ser de la primera mitad del siglo XVIII y haber pertenecido a alguien llamado Manuel Álvarez (en la página 2 se lee: "soy de manuel Albares"). En caso de haber sido interpretado, ello habría tenido lugar en la Catedral de Santiago de los Caballeros (Antigua Guatemala).

1. ¿Juan Hidalgo?: *Como en Galicia se dixo* (copia de 1746)

En la portada del manuscrito conservado (GT-CIRMA-AH-004-001-001-005-043) se lee el nombre de Pedro Nolasco Estrada Aristondo (¿?-1804), quien fue maestro de capilla de la Catedral de Guatemala desde 1797 hasta presumiblemente su fallecimiento. Sin embargo, dicha atribución de

[11] *Música colonial de la Catedral de Guatemala*, http://cirma.org.gt/glifos/index.php/ISADG:GT-CIRMA-AH-004-001-001. [Consultado 16/08/2023]. El índice de la colección de micropelículas ha sido elaborado por Omar Morales Abril.

autoría sobre la fuente que nos ocupa constituye una anotación posiblemente errónea, realizada por el historiador Agustín Estrada Monroy hacia la década de 1970.[12] Resulta mucho más probable que nos hallemos ante una composición elaborada realmente por Juan Hidalgo en la península ibérica a finales del XVII, importada desde allí después y quizás adaptada en suelo americano.[13] Torrente y Marín (2000: 88-89) encontraron en Reino Unido un pliego con el mismo título y letra, concebido para ser interpretado por la Capilla Real en Madrid durante la festividad de Reyes de 1680, año en que Hidalgo todavía estaba activo. Por otra parte, la página 4 del legajo guatemalteco se presenta impresa, siendo muy similar a los papeles que salían de la imprenta madrileña de José de Torres ya a inicios del XVIII.[14]

En el archivo de la misma catedral americana también queda un ejemplar de *Negliya que quele*, villancico de negro publicado en Madrid en 1722 (Singer González 2019b). Es probable que ambas piezas fuesen recopiladas por Manuel José de Quirós (¿?-1765), maestro de capilla de la seo guatemalteca desde 1738 hasta 1765 y un importante coleccionista de música de diversos autores, tanto de su continente como de Europa (Waisman 2014). De hecho, en este manuscrito de *Como en Galicia se dixo* se lee encima del nombre de Nolasco lo que podría ser una indicación de año: "1746". Asimismo, una parte del legajo contiene una grafía y notación mensural blanca que presenta similitudes con la de obras de Quirós.

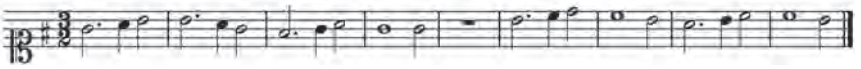
La plantilla mostrada en el manuscrito incluye tiple, alto, tenor y "acompañamiento" (ejecutado habitualmente con el órgano, clavecín, arpa, violón o bajón). Los idiomas empleados son castellano (al inicio) y gallego macarrónico (el resto de la pieza). Comienza con una introducción en la que se afirma que los gallegos van a Belén a ver al Niño recién nacido. Tras ello, se dispone un "estrivillo" con ritmo y melodía de muiñeira en el que se alude a la gaita (instrumento) en un ambiente festivo: "Tanxe à gayta / vaya de festa / ay Neno meu / é como se alegra". La configuración de la muiñeira del

[12] Agradezco a Omar Morales Abril esta información.

[13] En el propio Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala hay otra copia de la misma obra, esta vez de Rafael Antonio Castellanos, con violines añadidos. Nuevamente, le transmito mi gratitud a Omar Morales por indicarme este asunto.

[14] Agradezco a Álvaro Torrente Sánchez-Guisande que me haya aportado este dato. Sobre los impresos de Torres, véase Carreras (2013).

estribillo (llamada entonces "gayta"[15]) se basa en un *topos* musical o estereotipación sonora para representar a lo gallego (ejemplo 3.1). Lo que suena aquí es muy similar a las "gaitas" que se ubicarán en los villancicos guatemaltecos *Un francés y un gallego* (Castellanos, 1779) y *Galeguiñu parece en sus tratus* (Quirós, 1751), que analizaremos a continuación.

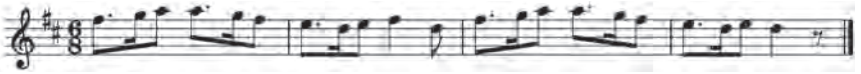


Ejemplo 3.1: ¿Manuel José de Quirós?, estribillo de *Como en Galicia se dixo* (1746), tiple (en notación mensural blanca, se representa el típico ritmo dáctilo de la "gayta" o muiñeira).

Dicho motivo melódico identitario no habría sido creado en América, sino que provendría de la península ibérica (como quizás el propio villancico que analizamos en este instante). Se aprecia también en obras europeas como el villancico gallego para la Catedral de Santiago *A nosa gaita* (1795) de Melchor López, e incluso la "gaita" del fin de fiesta profano madrileño *Las provincias españolas unidas con placer* (1789) de Blas de Laserna (ejemplos 3.2 y 3.3). Con respecto a dicho *topos* melódico, tanto Ribera y Tarragó (1925) como Trillo y Villanueva (1980) indicaron en su día que se conoce como *Tantarantán, que los higos son verdes*, el cual caracteriza también a las piezas catalanas como *El noi de la mare* (Romeu 2000; ejemplo 3.4).

Ejemplo 3.2: Melchor López, inicio del papel de violín I en el villancico ("en gallego") *A nosa gaita* (1795).

[15] El uso de la palabra "muiñeira" para referirse a una danza tradicional gallega con ritmo dáctilo comenzó a utilizarse en la música académica en el último cuarto del siglo XVIII. Un ejemplo se encuentra en el aria *¡Ay, qué gusto!* del maestro de capilla compostelano Melchor López. Agradezco a Joám Trillo que me haya comunicado esta información. Paulatinamente, "muiñeira" iría desplazando a "gayta" (muy en uso todavía a inicios del XIX en lugares como Madrid o América). Para más información, consúltese Gándara Feijóo (2022).



Ejemplo 3.3: Blas de Laserna, inicio del papel de violín I en la "gayta" del fin de fiesta *Las provincias españolas unidas con placer* (1789).

Ejemplo 3.4: *El noi de la mare* (pieza popular catalana).

Este estribillo se alternaría con las cuatro coplas del personaje galaico protagonista de *Como en Galicia se dixo*, que también están a ritmo de muiñeira. En la primera se presenta el gallego: "Eu so Dumiño de Araujo, / [...] / viñe de Pontevedra, / […]". En la segunda copla se alude a la referida danza: "Tanxe, que veñe a danza, / de os galegos, y as galegas, / folixando as gaytinas, / y tocando as castañetas, / tanxe, que bayla Locia, / con Bartolome Filgueiras, / ambos gordos, con que o bayle, / tem pandeiro, y tem pandeira". En la tercera se nombra la siega, una actividad que los gallegos emigrados hacían con frecuencia en el XVIII: "[…] / [o Neno] parece un faz de trigo, / por o tempo de a Siega, / […]". Esta misma tarea se encuentra en otras obras escénicas del entonces como la tonadilla madrileña *Los gallegos de la siega* (1783; BHM, Mus 117-4) de Pablo Esteve. En la cuarta copla del villancico que nos ocupa, aparece citado el Apóstol Santiago como batallador (probable vinculación con Clavijo): "[…] / [o Rey Divino] dara a sus contrairos / un Santiago en touda guerra / […]". La consideración del Apóstol como soldado era común en algunos villancicos peninsulares ibéricos del siglo XVII, como los elaborados por José de Vaquedano en castellano para la Catedral de Santiago (Villanueva 2013).

2. Manuel José de Quirós: *Galeguiñu parece en sus tratus o la gayta* (1751)

Este villancico manuscrito de la Catedral de Guatemala (GT-CIRMA-AH-004-001-001-001-080; GT-CIRMA-AH-004-001-001-006-093) está

firmado en 1751 por el maestro de capilla de la misma seo: Manuel José de Quirós (¿?-1765). La obra es para voces (2 tiples, alto, tenor y tenor bajete), violín 1 y 2, bajón y continuo. Se estructura en introducción, estribillo y coplas. Las dos últimas partes citadas se disponen con melodía y ritmo de "gaita" (muiñeira) en 3/2 (con la notación mensural blanca típica de Quirós). No obstante, no cuadran los compases de los instrumentos y la armonía aquí se presenta un tanto confusa (prevalecen muchas disonancias no preparadas, por ejemplo, entre los violines 1 y 2). Los idiomas empleados son castellano (en la introducción y coplas) y gallego macarrónico (en el estribillo). El manuscrito habría sido configurado para interpretarse en la Catedral de Santiago de los Caballeros (Antigua Guatemala).

El argumento se centra en la típica analogía de Galicia-Galilea y Jesús-galaico. La pieza comienza anunciando que unos gallegos solicitan cantar el último villancico: "Silencio, que unos gallegos, / al Niño piden por gracia, / que el último villancico, / se les conceda esta Pascua". Logran la autorización y comienza un alto entonando una letra en la que alude a la pobreza de Jesús. También establece una metáfora religión-agricultura, concretamente entre Navidad-siembra y Corpus-cosecha: "Eu Turibiu, Dumingu, Benitu, / o filio de Deus, que lindo chiquitu. / Ay, ay, ay, pois â sua terra / vene sem zapatos. / Suo Pay muy rico le ha dado, / Boy e mula para suo sembrado. / Ay, ay, y esta noite las pallas primeiro / e por Corpus será su graneiro".

El resto del coro actúa a continuación, equiparando la falta de recursos materiales del Niño con la situación de los gallegos en el XVIII: "Galeguiñu parece en sus tratus / pois â sua terra vene sem zapatos. / Para suo sembrado, será su graneiro, / vamos pois, trempra ô Gayta / que vea que de Galicia / se vè en Galilea". Responde el solista: "Meu Señor del forjano digo, / vaya pois el tambor, ê cum migu". Cantan todos en un ambiente festivo: "Que lindas, que belas, / las suas campanelas, / e cascabeliños, / ê los panaritos / aqui Galeguinos. / Vaya, vaya en lengra crara/ vaya las meas cupritas, / vaya al son de la Gayta". El villancico termina con un *tutti* en el que en castellano se afirma que lo que interpretan los gallegos es gustoso, ofreciendo así una imagen amable de los mismos: "Ay, que bien suena, / deleita y agrada, / la Tonadilla / y el son de la Gayta. / Ay, que bien suena, / agrada y deleita, / la Tonadilla, / y la Gayta Gallega".

3. Rafael Antonio Castellanos: *Un francés y un gallego* (1779)

Aparece el nombre de "Raphael" en la primera página del manuscrito conservado (GT-CIRMA-AH-004-001-001-002-020). Probablemente esta sea una indicación de autoría, refiriéndose a Rafael Antonio Castellanos (1725-1791), maestro de capilla de la catedral guatemalteca en 1779 y sobrino de Manuel José de Quirós. La música de Castellanos se caracteriza generalmente por combinar el vocalismo de la tradición hispana con el instrumentalismo propio del estilo galante. Se unen en sus obras rasgos religiosos con otros profanos y modernos. Waisman (2014: 620) dice así que "las jácaras de Castellanos, […], tienen más en común con la nueva música de zarzuelas y tonadillas que con los más antiguos ejemplos del género".

La plantilla del villancico consta de voces (dos altos solistas y un coro formado por tiple 1 y 2, alto y tenor) e instrumentos (violín 1 y 2 y bajo). En cuanto a la estructura de la pieza, cabe decir que se dispone la forma introducción-coplas-estribillo. La introducción, en Do M y 4/4, está pensada para tiple e instrumentos y consta de tres secciones: inicio instrumental, intervención de la voz y conclusión instrumental. Por su parte, las coplas y el estribillo son una "gaita", en la misma tonalidad y compás de 3/8. Dentro de ella se aprecian a su vez tres secciones: breve comienzo instrumental, momento central con voces de tesitura alto solistas acompañadas de instrumentos y remate de coro e instrumentos. *Un francés y un gallego* se habría interpretado en el templo de una sola nave que actuaba entonces como Catedral en Nueva Guatemala. Como ya se apuntó, este era un edificio levantado en el terreno que hoy es Mercado Central, consagrado el mismo año de creación de este manuscrito de villancico: 1779.

El argumento de la composición gira en torno a la rivalidad entre un francés y un gallego por ofrecerle música al Niño recién nacido. El francés quiere hacerlo con el violín, mientras que el gallego pretende tocar el instrumento tradicional de su tierra: la gaita. La música en la que se circunscribe la discusión entre los protagonistas es precisamente la anteriormente referida danza de "gaita" gallega, que se dispone aquí en compás de 3/8. La notación mensural blanca que se apreciaba en *Galeguiñu parece en sus tratus* de Quirós ya no está en *Un francés y un gallego* de Castellanos. Ello se debe a que el segundo compositor "adoptó definitivamente la notación moderna, al

desarrollar procedimientos compositivos ajustados al sistema tonal" (Singer González 2019b: 28). Los idiomas empleados aquí son castellano (en la introducción del villancico y el remate de la "gaita") y francés macarrónico (en la sección central de la "gaita"). Llama la atención que el personaje galaico no se exprese en gallego, sino en imitación del francés. Además, él mismo se autodenomina "galicano". Todo ello podría indicar que nos encontramos ante un petimetre del noroeste peninsular, personaje presuntuoso que intenta emular las modas de Francia.

Conclusiones

En este texto se han estudiado tres villancicos de gallego y una "gaita" suelta conservados en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Las piezas no se han tratado de forma aislada, sino inseridas en el contexto cultural dieciochesco americano y su vinculación con la península ibérica. De *Como en Galicia se dixo* destaca la conexión con la producción escénico-musical de la España peninsular (especialmente Madrid). La *Gaita* suelta nos muestra que esta danza galaica se disponía en América también para música instrumental en tablatura. *Galeguiñu parece en sus tratus* ha permitido apreciar que en el Nuevo Mundo continúa la metáfora Galicia-Belén; también la asociación de lo galaico a determinados oficios como la siega y al Apóstol Santiago (aspecto que se aprecia, asimismo, en repertorio profano como las tonadillas escénicas). Finalmente, *Un francés y un gallego* sobresale por la combinación de Clasicismo y estilo galante, así como por la curiosa colocación del idioma francés macarrónico en los diálogos del personaje galaico.

Cabría estudiar en futuras investigaciones si, además de *Como en Galicia se dixo*, el resto de piezas aquí analizadas son realmente de nueva creación americana o adaptaciones de obras originales de la España europea. Hasta el momento, no se han encontrado equivalentes de *Galeguiñu parece en sus tratus* y *Un francés y un gallego*, por lo que optamos por la autoría americana de Quirós y Castellanos que se refleja en los manuscritos guatemaltecos. El avance de las pesquisas musicológicas podría ofrecer interesantes resultados ratificando o rectificando dicha atribución. Por otro lado, no es descartable que en la Catedral de Guatemala haya más villancicos de gallego que los

aquí tratados, puesto que el archivo de música se encuentra en proceso de catalogación, apareciendo más obras que las disponibles en la plataforma digital del CIRMA. Teniendo presentes los importantes estudios de Waisman (2020, 2021), sería conveniente realizar un vaciado y análisis de los "villancicos de negro", ya que en América (y a veces en la península ibérica) se les llamaba "villancicos de negro" a algunos "de gallego". Ello se debía a las similitudes existentes entre ambos personajes caracterizados habitualmente como subalternos.

Bibliografía

Alcalá, Luisa Elena y Jiménez Villalba, Félix (eds.) (2002): *El país del Quetzal. Guatemala maya e hispana* [catálogo de exposición]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

Alvarado, Paulo y Duarte, Arturo (1998): "Música de Guatemala en el siglo xviii: los villancicos de Tomás Calvo", en *Mesoamérica*, 19/36: pp. 441-498.

Álvarez Sánchez, Adriana (2007): *La Real Universidad de San Carlos de Guatemala, 1676-1790*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.

Belaubre, Christophe (2008): "El traslado de la capital del Reino de Guatemala (1773-1779). Conflicto de poder y juegos sociales", en *Revista Historia*, 57-58: pp. 23-61.

Bonet Correa, Antonio (1987): "Tres cajas de órganos en Guatemala", en Antonio Bonet (ed.), *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 481-489.

— (2002): "Ciudad y arquitectura en Guatemala. Siglos xvi, xvii y xviii", en Luisa Elena Alcalá y Félix Jiménez (eds.), *El país del Quetzal*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 123-137.

Borrego Gutiérrez, Esther y Marín-López, Javier (eds.) (2019): *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)*. Kassel: Reichenberger.

Cadena, Felipe (1774): *Breve descripción de la Noble Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala y puntual noticia de su lamentable ruina ocasionada de un violento terremoto el día veinte y nueve de julio de mil setecientos setenta y tres*. Mixco: Oficina de Don Antonio Sánchez Cubillas.

Capelán Fernández, Montserrat (2015): *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica*

y la canción patriótica. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.

Carreras, Juan José (2013): "José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)", en *Eighteenth-Century Music*, 10/1: pp. 7-40.

De Arana, Tomás (1717): *Relacion de los estragos y ruynas, que a padecido la ciudad de Santiago de Guathemala, por terremotos, y fuego de sus bolcanes en este año de 1717*. Guatemala: Alferes Antonio de Pineda Ybarra.

De Estrada, Tomás (1751): *Trágica descripción del lamentable estrago que ocasionó el terremoto de el día quatro de marzo en el año 1751 en la ciudad de Santiago de Goathemala.* Guatemala: Imprenta de Joachin de Arevalo.

De Paz y Salgado, Antonio (1747): *Las luces del cielo de la Iglesia difundidas en el emispherio de Guathemala.* Ciudad de México: Imprenta Rivera.

Díaz Pazos, Andrés (2021): "Vilancicos de galegos en América do Sur", en *Sermos Galiza*, 394: p. 25.

Gándara Feijóo, Javier (2022): "Entre autóctono y foráneo. El personaje gallego en la tonadilla", en *Revista de Musicología*, 45/1-2: pp. 123-148.

Garbayo Montabes, Francisco Javier (2013): "Estilo galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental", en *Anuario Musical*, 68: pp. 263-292.

González Bustillo, José Fuentes (1774): *Razón particular de los templos, cosas de comunidades y edificios públicos y por mayor del número de los vecinos de la Capital de Guatemala: y el deplorable estado a que se hallan reducidos por los terremotos de la tarde del veinte y nueve de julio, trece y catorce de diciembre del año próximo pasado de setenta y tres*. La Ermita: Oficina de Don Antonio Sánchez Cubillas.

Lehnhoff, Dieter (1994): *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco.* Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología.

Lemmon, Alfred (1986): *La música de Guatemala en el siglo* XVIII. Antigua Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica.

Marín-López, Javier (ed.) (2018): *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Marín-López, Javier y Sánchez-López, Virginia (2020): "Educación musical en la España del siglo XVIII: realidad, representación y parodia en un villancico de seises de 1726", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 221: pp. 275-314.

Morales Abril, Omar (2013): "Villancicos de remedo en la Nueva España", en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*.

Oaxaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 11-38.

— (2021): *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad.* Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México. http://132.248.9.195/ptd2021/junio/0812771/Index.html [Consultado 16/08/2023].

Ramírez Luengo, José Luis (2017): *Documentos lingüísticos de la Guatemala dieciochesca (1690-1810).* Lugo: Axac.

Ribera y Tarragó, Julián (1925): "De música y métrica gallegas", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. 3. Madrid: Hernando, pp. 7-35.

Romeu i Figueras, Josep (2000): *Recerques d'etnologia i folklore*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Sánchez, Gustavo (2019): "Villancicos navideños representados: danzas y bailes en el repertorio dieciochesco del monasterio del Escorial", en Adela Presas y Miguel Salmerón (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo IV: estética del teatro musical*. Sant Cugat/Madrid: Arpegio/Asociación Luigi Boccherini, pp. 235-262.

Singer González, Deborah (2016): "Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala", en *Temas Americanistas*, 37: pp. 88-104.

— (2019a): "De músicas amenazantes a músicas devocionales: los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII)", en *Estudios de Historia Novohispana*, 60: pp. 107-128.

— (2019b): "Políticas de inclusión/prácticas de subalternización: la construcción de etnicidad en los villancicos de negros de la Catedral de Santiago de Guatemala (siglos XVI-XVIII)", en *Revista de Historia*, 80: pp. 11-32.

Stevenson, Robert Murrell (1974): *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press.

Torrente, Álvaro y Marín, Miguel Ángel (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.

Trillo, Joám (1982): "Grandeza y decadencia de las capillas de música", en *Ritmo*, 527: pp. 20-24.

Trillo, Joám y Villanueva, Carlos (1980): *Vilancicos galegos da Catedral de Santiago: Melchor López*. Sada: Ediciós do Castro.

— (1993): *El archivo de música de la Catedral de Mondoñedo*. Mondoñedo: Estudios Mindonienses.

Villanueva, Carlos (1994): *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

— (2013): "*¡Santiago y a ellos!* Fiestas reales en Compostela durante el magisterio de José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral (1681-1711)", en Paulino

Capdepón y Juan José Pastor (eds.), *Sebastián Durón y la música de su época*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 161-186.

Waisman, Leonardo J. (2014): "La música en la América española", en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo xviii.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 553-651.

— (2020): "Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos", en Javier Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 591-607. https://dspace.unia.es/handle/10334/5421 [Consultado 16/08/2023].

— (2021): *La negrilla en España y América* (3 vols.). Córdoba [Argentina]: el autor. https://www.academia.edu/66711679 (vol. 1); https://www.academia.edu/66713100/ (vol. 2); y https://www.academia.edu/66711680m (vol. 3). [Consultado 16/08/2023].

https://doi.org/10.31819/9783968695600_004

4. UNA ASOCIACIÓN MUSICAL RELIGIOSA EN LA HABANA: LA CAPILLA DE MÚSICA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONSERRATE (1861-1870)

Margarita Pearce Pérez
Universidad de La Laguna

Resumen: La asociación capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, fundada por Francisco de Asís Martínez y Lechón, en 1861, es una de las más notables de La Habana en su tiempo. Las reiteradas menciones en la prensa respecto a su participación en las celebraciones religiosas de la parroquia del Monserrate y otras iglesias de la ciudad como, por ejemplo, Nuestra Señora de Guadalupe, dan cuenta de su actividad musical. Esta asociación musical religiosa, a diferencia de otras, contó con la aprobación y las prerrogativas del obispo Francisco Fleix Soláns. Además, el hecho de estar situada en una de las iglesias más importantes de la ciudad permitió a sus integrantes una continua entrada de ingresos. El estudio de esta capilla de música permite reconstruir una parte de la historia de la música religiosa en Cuba, hasta el momento, muy poco abordada por la historiografía. El propósito de este trabajo es develar los aspectos socio-musicales más importantes de la agrupación, así como aquellos factores que pudieron incidir en su constitución, el repertorio interpretado y quiénes la integraron. Por último, se establece una relación de las conexiones de sus miembros con otros espacios socio-musicales de la ciudad.

Palabras clave: asociación musical religiosa, Nuestra Señora del Monserrate, La Habana, siglo xix.

A RELIGIOUS MUSICAL ASSOCIATION IN HAVANA: THE MUSIC CHAPEL OF NUESTRA SEÑORA DEL MONSERRATE (1861-1870)

Abstract: *The music chapel association of Nuestra Señora del Monserrate, founded by Francisco de Asís Martínez y Lechón, in 1861, is one of the most notable in Havana in its time. The musical activity of the chapel is proven by its appearance in the regional press recounting its participation in the religious celebrations of the parish of Monserrate and other churches in the city such as Nuestra Señora de Guadalupe. This religious musical association, unlike others, had the approval and prerogatives of Bishop Francisco Fleix Soláns. The fact that it was based in one of the most important churches in the city allowed its members an uninterrupted economic income. Thus, the study of this music chapel allows us to reconstruct a part of the history of religious music in Cuba very little addressed by historiography. The purpose of this paper is to reveal the most important socio-musical aspects of the group, as well as those aspects that could influence its constitution, the repertoire performed and who integrated it. Finally, I trace the connections of the chapel's members with other socio-musical spaces of the city.*

Keywords: religious musical association, Nuestra Señora del Monserrate, Havana, 19th century.

Introducción

La actividad musical religiosa de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX muestra una renovación o, más bien, una proliferación de músicos y agrupaciones a partir de la constante circulación en el ámbito local, nacional y transcontinental. Desde este punto de vista, si bien es cierto que la institución más representativa de La Habana es la catedral por contar oficialmente con una capilla de música con contrato fijo, existen otras iglesias que manifiestan una inclinación por la contratación de músicos y orquestas, especialmente para las festividades más importantes del calendario litúrgico. Entre ellas, ocupa un lugar privilegiado la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, asociación musical creada en 1861 por Francisco de Asís Martínez y Lechón. A diferencia de otras capillas también instauradas en la ciudad en el mismo lapso, como la de Nuestra Señora de Regla a cargo de Julián Rojas, esta muestra unas condiciones favorables para su permanencia y

desarrollo, entre otras cuestiones, por contar con las prerrogativas del obispo Francisco Fleix Soláns.

El presente trabajo tiene como objetivo develar los aspectos socio-musicales más importantes de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, los factores que incidieron en su constitución, el repertorio interpretado, quiénes la integraron y, finalmente, establecer una relación de las conexiones de sus miembros con otros espacios socio-musicales de la ciudad. Todo ello proporciona suficientes argumentos para reconstruir el quehacer musical de una de las agrupaciones más representativas del ámbito musical religioso de La Habana durante su periodo activo, entre 1861 y 1870 (aproximadamente).

1. Capilla de Nuestra Señora del Monserrate: un proyecto en formación

La creación de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate está ligada a otros eventos vinculados a la Catedral de La Habana y, específicamente, a las oposiciones para proveer la plaza de maestro de capilla en 1861, tras la muerte de Domingo Esteban Montejo. Entre los convocantes se presentaron José Trespuentes, el presbítero Francisco de Asís Martínez y Lechón y Agapito Peña, otorgándosele la plaza al primero de ellos.[1] Este mismo año, Martínez, quien ejercía desde 1857 de organista de la parroquia de Nuestra Señora del Monserrate,[2] fundó una capilla de música bajo el nombre de dicha advocación. De forma paralela, y tras la muerte de Trespuentes, en 1862, se le otorgó directamente el puesto de maestro de capilla en la catedral habanera, ocupándolo hasta 1876 (Pearce Pérez 2020 y 2021). De este modo, mantuvo su doble condición de maestro de capilla en ambas instituciones hasta aproximadamente 1870, según las referencias encontradas. Ahora bien, el caso que aquí nos ocupa, es decir, la creación de la capilla de música del

[1] La Habana, Archivo de la Catedral de La Habana (ACH), Carpeta 6, 3 de mayo de 1861.

[2] La Habana, Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana (AHAH), Misceláneas, Leg. 4, Exp. 6: "Sobre oposición a las plazas de organistas de las Yglesias, cuya nota se halla a la foja 3ª de este Expediente".

Monserrate consta en una carta enviada por Martínez al obispo Fleix Soláns el 9 de septiembre de 1861, en la cual expone lo siguiente:

> […] deseoso de que las fiestas religiosas se verifiquen con la mayor solemnidad y decoro posible, formo el proyecto y lo llevo a cabo de reunir un número de acreditados profesores y constituirse en capilla de música bajo el título de Nuestra Señora del Monserrate para la asistencia de sus fiestas y de cualquiera otras que la soliciten basada en el Reglamento que reverentemente acompaña. Falta solo, Excmo. Señor, la superior aprobación de V.E.Y esperando al mismo tiempo le conceda su protección como se manifiesta en el primer artículo del expresado Reglamento si lo encuentra digno de ella.[3]

En este sentido, uno de los documentos relevantes para conocer la organización interna de la capilla de música es el propio reglamento que menciona Martínez en la misiva. El valor de esta fuente radica no solo en el hecho de que se mencionan las reglas y artículos a seguir por parte de sus miembros, sino en que se incluya el nombre de cada uno de ellos junto con la plaza y la gratificación correspondiente. Cabe puntualizar que, aun cuando el artículo séptimo del reglamento de la capilla refiere la existencia de un "libro, testimonio de todos sus ajustes, gastos y distribución de cada una de sus entradas",[4] este no se ha localizado. Hasta el momento, el reglamento conservado de la asociación musical es la única fuente en la cual se hace una detallada descripción de la agrupación. Por esta razón me detendré, a continuación, a analizar sus cláusulas y contenidos principales.

El documento titulado "Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate" está conformado por un capítulo único y ocho artículos. En el primero de ellos queda claro el carácter asociativo y los objetivos de su fundación: "La Capilla de nuestra Señora del Monserrate es una asociación que tiene por objeto atender a todas las funciones que en su carácter de Capilla se le confíen en las Yglesias como misas solemnes, de Requiem, salves, y demás asistencias anexas, bajo el patronato de su Señoría Yllmo el Excmo Señor Obispo de

[3] AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20, expediente personal del presbítero Don Francisco de Asís Martínez, 9 de octubre de 1861.

[4] AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

la Habana".[5] Uno de los aspectos que llama la atención en este artículo es el propio título de la sociedad. Resulta curioso que, si bien en la actualidad la iglesia es conocida bajo la advocación de Nuestra Señora del Monserrate, posiblemente por su relación con la homónima de Barcelona, son varios los documentos que se refieren a la institución y a la capilla de música con el nombre de Nuestra Señora del Monserrate, entre ellos, la carta enviada por Martínez a Fleix Soláns y el reglamento redactado y firmado por el maestro de capilla. Esto coincide, además, con las menciones en la prensa, por ejemplo, *La Verdad Católica* y el *Diario de la Marina* que mantienen dicha denominación.

Aunque, en primera instancia, podría considerarse como un simple descuido o error ortográfico, la reiteración del mismo nombre en varios de los documentos permite rebatir dicha teoría. Una posible explicación de este cambio de nombre o, al menos, de la denominación comúnmente utilizada por los residentes locales de la época, está descrita en las crónicas de José María de la Torre, *Lo que fuimos y lo que somos*. En palabras del autor, en sus inicios se construyó como la ermita del Monserrate, en 1675, y se demolió en 1836 para ser trasladada a extramuros, erigiéndose como parroquia en 1844 (De la Torre 1857: 92). Esta pudo haber sido una de las razones por las cuales los habaneros siguieron llamándola hasta finales del siglo XIX como Nuestra Señora del Monserrate. Tanto es así que uno de los poemas de Juan Clemente Zenea (Bayamo, 1832-La Habana, 1871) se titula "Las Misas del Monserrate":

—¿A dónde vas a estas horas?
—A misa del Monserrate.
—¡Mentira!, que iba a la iglesia
no a rezar ni a arrodillarse,
ni a escuchar al padre cura,
sino a ver su dulce amante (Zenea 1936: 113).

Un segundo aspecto a tener en cuenta con relación al reglamento es la condición de sociedad, que queda explícita en dicho documento. Esto ad-

[5] AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

quiere significado si se tiene en cuenta la implicación que traía consigo el carácter asociativo. Un factor que, sin duda alguna, marcaba una distancia con respecto a la capilla de música de la Catedral de La Habana, especialmente porque la elección de los músicos se realizaba a partir del filtro del maestro de capilla, los jueces sinodales elegidos para los exámenes de oposición y por el cabildo eclesiástico. En este sentido, la sociedad resultaba más democrática y las decisiones se realizaban por votación de los socios, tal como queda expresado en el artículo 8: "Los anteriores artículos podrán ser variados o modificados en junta de los profesores a propuesta del señor Maestro, si este [hallase] conveniente al mayor esplendor del objeto y necesidades de la Capilla, procediéndose en su caso por mayoría de [votos]".[6] Esto, a su vez, le daba mayor libertad al maestro de capilla de proponer y elegir los miembros de la capilla de música sin estar por medio el cabildo.

Otro elemento que vale la pena destacar en el artículo primero del reglamento es que la labor de la agrupación no se limitó solo a la parroquia del Monserrate. De modo que participaría en las celebraciones de todas aquellas instituciones religiosas que solicitasen su servicio como, por ejemplo, misas, oficios de difuntos, salves y celebraciones similares. Esta característica también distingue la capilla del Monserrate de la capilla de música catedralicia, ya que no solo se limitaba a un espacio, sino que podía vincularse con otras iglesias. No obstante, y como queda establecido en el artículo quinto del reglamento, la capilla de música estaba en la obligación de realizar todos los años "una fiesta gratis a la Virgen del Monserrate en la Yglesia parroquial de este nombre por ser la patrona titular de ambas; la que tendrá lugar en el domingo que caiga entre la novena que se hace para la fiesta principal de dicha imagen".[7]

Un último aspecto por analizar en este primer artículo, pero no menos trascendente, es la protección con la que contaba la capilla. Acerca de ello el propio Fleix Soláns respondió a la carta de solicitud de Martínez:

> Prontos siempre a mirar y aceptar con agrado cuanto pueda proporcionar en los templos de nuestra Diócesis el orden y decoro debidos, así como la gravedad y

[6] AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

[7] AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

> magestad que reclama el culto; y considerando [que tanto] el Pbro. D. Francis[co] de Asís Martínez por su carácter sacerdotal como los demás profesores que suscriben el adjunto reglamento coadjugarán [*sic*] con su religiosidad y esplendor que deseamos corresponde al culto que se rinde al Ser Supremo Dios y Señor Nuestro […] aprobando como aprobamos, por lo que nuestras autoridades corresponde, la capilla de música que bajo su dirección desea establecer según el enunciado reglamento y a la cual procuraremos favorecer en cuanto esté en nuestro arbitrio y atribuciones.[8]

Este hecho implicó ciertos beneficios para la agrupación que, si bien no se tradujeron directamente en dinero, sí constituyó un plus social que les permitió prestar servicio en otras iglesias de término como, por ejemplo, la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe y Marianao (tabla 4.3). A ello hay que agregar la promoción por parte de algunas publicaciones, entre ellas el *Diario de la Marina* y *La Verdad Católica*, órgano oficial del obispado de La Habana.

El segundo y el cuarto artículos son de los que más datos aportan al presente estudio, puesto que en ellos se describen las plazas que constituyen la capilla, algunos de los nombres de los miembros y las respectivas gratificaciones. De manera complementaria, la revisión de otras fuentes como, por ejemplo, el reglamento de la capilla de música de la catedral de 1853 permite una mejor comprensión de la condición socioeconómica de los músicos.[9] Ello tiene sentido, como se puede observar en la tabla 4.1, ya que tanto el maestro de capilla como algunos de los músicos coinciden en ambos espacios.

Los datos de la tabla 4.1 muestran la coincidencia que existe entre ambas capillas, dado que son varios los músicos de la capilla del Monserrate que formaron parte de la catedral. En la mayoría de los casos, suele coincidir el rol que ocupan en ambas capillas, ya sea como cantores o instrumentistas, con excepción de Miguel Pittari, que en la catedral ocupa la plaza de fagot o

---

[8] AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20, 13 de noviembre de 1861.

[9] Santiago de Cuba, Biblioteca provincial Elvira Cape, Exp. A. 161, *Nómina del personal, dotación, obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral*. La Habana: Imprenta Fraternal, 1853.

Tabla 4.1: Funciones, gratificaciones y miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Fuentes: *Nómina del personal, dotación, obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral.* La Habana: Imprenta Fraternal, 1853; "Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate", 13 de noviembre de 1861.

Iglesia de Nuestra Señora del Monserrate			Catedral de La Habana	
Miembros	Funciones	Gratificaciones (pesos)	Funciones	Sueldo anual
Francisco de Asís Martínez		8	Maestro de capilla	800
–	Tenor 1º	6	–	–
–	Tenor 2º	6	–	–
Alejandro Lorenzana	Bajo	6	Bajo	297
Elías Alfaro	Violín principal	6	Violín 2º (1857-1864) Violín 1º (1864-¿?)	177 213
–	Violín 1º	4	–	–
Enrique Ramos	Violín 2º	3	Violín 3º (1863-¿?) Violín 2º (1857-1864)	153 177
Mariano Cuero	Viola o violín 2º	violín segundo: 4; viola: 3	–	–
Venancio Quevedo	Flauta	4	–	–
Clemente Luquin	Clarinete 1º	4	–	–
Joaquín Rojas	Clarinete 2º	3	Clarinete 1º (1853-1862)	177
José Tabela	Trompa 1º	4	Trompa 1º (1863-1869)	153
Joaquín Pardo	Trompa 2º	3	Trompa 1º (1869-1870)	153
Miguel Pittari	Trombón o bombardino	4	Fagot o figle (1859)	288
José Sierra	Violoncelo o contrabajo	4	Contrabajo	189
Bernardo Hopf	Contrabajo	4	–	–

figle y en Monserrate de trombón o bombardino. De igual forma, también se muestra en determinados casos un cambio con respecto a la posición de los músicos en cuanto al atril que ocupan (primero o segundo). Ejemplo de ello se muestra con Joaquín Rojas y Enrique Ramos.

Si se tiene en cuenta el sueldo anual de los músicos en la capilla, representados en la tabla 4.1, es evidente que estos se veían en la necesidad de recurrir a otros espacios para suplir dichas carencias. Esta pudo ser una de las razones por las cuales, incluyendo al mismo maestro de capilla, mantenían una actividad paralela con la catedral que les proporcionaba una gratificación extra. En este sentido, no fueron pocas las fiestas a las cuales asistió la capilla del Monserrate durante toda la década de 1860, generalmente ligadas a dicha parroquia y, puntualmente, a la de Guadalupe y Marianao (tabla 4.3). De esta forma, en cuanto a la participación de la capilla se nota una estabilidad que pudo haber estado dada, precisamente por la posición socioeconómica de la parroquia.

En este punto, cabe destacar que, tras la aplicación del concordato de 1853, se llevó a cabo una reestructuración y jerarquización de las instituciones religiosas ligadas a los territorios de España, lo que implicó que Monserrate se concibiera como una iglesia de término. Esto significó un ascenso socioeconómico de la institución por su localización geográfica cercana al centro urbano. Las recurrentes fiestas en dicha iglesia, anunciadas y reseñadas en los distintos diarios locales de la época, permiten corroborar su importancia en el ámbito cultural habanero. Algunas de estas celebraciones, costeadas por el cuerpo de bomberos de La Habana[10] y otras por la archicofradía dedicada a Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de los bomberos, establecida en la parroquia del Monserrate.

Entre los aspectos más significativos que sobresalen en la tabla 4.1 destacan las gratificaciones de los músicos. La información mostrada refleja también una jerarquización para nada alejada de las prácticas habituales en el ámbito de las capillas musicales, en la cual los cantores tenían un ingreso superior a los instrumentistas, con excepción de Elías Alfaro, violín principal. Si a ello se le agrega que los segundos atriles cobraban menos que los primeros, es evidente que el sueldo no era equitativo, sino que estaba en dependencia de los roles y funciones que se ocupaban en la capilla. En tal sentido, y retomando el hecho de que Martínez ejerció como maestro de capilla, tanto en la catedral como en Monserrate, resulta pertinente establecer un análisis comparativo del formato vocal-instrumental de ambas agrupacio-

[10] *Diario de la Marina*, n.º 271, 15 de noviembre de 1864: 21; n.º 22, 1 de febrero de 1868: 25; n.º 263, 2 de noviembre de 1882: 43.

nes con el objetivo de delimitar cuál pudo ser la referencia más cercana en la formación de la capilla del Monserrate (tabla 4.2). Ello daría algunas pistas de los criterios de selección vocal-instrumental, así como de los músicos por él nombrado para las distintas plazas.

Tabla 4.2: Plantilla de músicos de las capillas de música de la Catedral de La Habana y Nuestra Señora del Monserrate. Fuentes: *Nómina del personal, dotación, obligaciones de la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral.* La Habana: Imprenta Fraternal, 1853; "Reglamento o constituciones de la asociación nombrada Capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate", 13 de noviembre de 1861.

Catedral (1853-1869)	Monserrate
Maestro de capilla	Maestro de capilla
Tiple primero	–
Tiple segundo	–
Tiple tercero	–
Tiple cuarto	–
Contralto primero	–
Contralto segundo	–
Tenor primero	Tenor primero
Tenor segundo	Tenor segundo
Bajo primero	Bajo
Bajo segundo	–
Violín primero	Violín principal
Violín segundo	Violín primero
Violín tercero	Violín segundo
Violín cuarto	Viola o violín segundo
Clarinete y/o flauta primera	Flauta
Clarinete y/o flauta segunda	Primer clarinete
	Segundo clarinete
Fagot primero	–
Fagot segundo	–
Trompa primera	Primer trompa
Trompa segunda	Segundo trompa
–	Trombón o bombardino
Violoncelo	Violoncelo o contrabajo
Contrabajo	Contrabajo

Como se observa en la tabla 4.2, la plantilla instrumental es bastante estable en ambas capillas, con la diferencia del fagot que Martínez no incorpora a Monserrate y, por el contrario, inserta el trombón, que no está incluido en la catedral. No obstante, aunque no figura en el listado del reglamento de la capilla catedralicia, todo parece indicar que, al menos para las fiestas más importantes, se contrataba algún trombonista para reforzar la orquesta. Esto se deduce a partir de algunas partituras que se conservan en la iglesia de la Merced de los maestros de capilla de la catedral habanera Francisco de Asís Martínez y Lechón (*fl.* 1862-1876) y Juan Luna (*fl.* 1876-1884) (Escudero 1998: 115-116).

Ahora bien, la diferencia notable se evidencia, sobre todo, en las voces, que en la catedral, además de los tenores y bajos, también formaban parte los contraltos y los tiples. En este sentido, resulta lógico que estos últimos solo se establecieran en la catedral, teniendo en cuenta que contaba con los recursos necesarios para mantener y formar a los niños de coro. Esto se mantuvo, al menos, hasta 1868 que comenzó la Guerra de Independencia en la isla y, por motivos económicos, hubo una restructuración en la capilla catedralicia que contemplaba la disminución de las plazas de tiples.[11] A esto se suma el proyecto inacabado del obispo Jacinto María Martínez y Sáez sobre la formación de un colegio de niños de coro con el objetivo de proveer a la catedral.[12] No obstante, y aunque no figure en la documentación consultada, cabría preguntarse si Martínez, gozando del privilegio de ser maestro de capilla de ambas instituciones, empleó para fiestas puntuales en Monserrate, además de los músicos antes mencionados, otros miembros de la capilla catedralicia, entre ellos los seises.

Por otra parte, el hecho de prescindir de los contraltos podría deberse a una cuestión estético-estilística de la época, por elección del director o, por el contrario, la ausencia de personal que asumiera dicho rol. Las hipótesis anteriores podrían complementarse si se tiene en cuenta que no son pocas las composiciones que, desde finales del siglo XVIII, están concebidas para

[11] ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

[12] AHAH, Expedientes del Cabildo de la Catedral de La Habana, Leg. 8, Exp. 4, "Reglamento para el colegio de niños de coro establecido por el Excmo. e Ilmo. Don Jacinto María Martínez y Sáez Obispo de La Habana, en el colegio seminario", 29 de enero de 1869.

tres voces (dos tenores y bajo). Una cuestión que se siguió practicando durante todo el siglo XIX, especialmente por compositores peninsulares que se convirtieron en el referente más inmediato de los cultores locales en el ámbito religioso. Sin embargo, este no parece haber sido el único motivo para prescindir de algunas de las voces en la plantilla de la capilla del Monserrate. Tal y como se evidencia en las continuas correspondencias de Martínez al cabildo durante su periodo de magisterio, su criterio sobre los contraltos no era el mejor. Esto se puede confirmar en su reforma de la capilla catedralicia, en 1868, aprobada en 1872: "Con respecto a las voces, debo manifestar como ya lo hice en otra ocasión, fecha 30 de julio de 1865, que los tenores son buenos; los bajos regulares; el primer contralto tiene una voz de mala calidad, el segundo es nulo por carecer de ella, y los tiples ídem por falta de suficiencia: Naturalmente aquí es donde ha de tener lugar la principal reforma".[13] Por tanto, esta pudo haber sido una de las razones por las cuales, con excepción del bajo (Alejandro Lorenzana), el resto de las voces no están cubiertas en la capilla del Monserrate, ya fuese porque Martínez no estaba completamente de acuerdo con su desempeño o, por el contrario, fuesen los propios músicos los que no aceptaran las condiciones contractuales de asociación.

El final del artículo segundo, junto con el tercero y el sexto, abordan el tema de la asistencia, obligación de los músicos y estrategias a seguir en caso de suplencia. En lo que respecta al primero de ellos quedaba explícito que los miembros de la capilla del Monserrate estaban obligados a asistir a todas las funciones establecidas. Así, quedaba prohibido realizar funciones que entorpecieran dicha labor, con excepción de aquellos compromisos adquiridos antes de la formación de la capilla de música y que constituyeran el ingreso oficial de los músicos. Si este fuese el caso, el músico debía presentar con antelación una propuesta de suplente al maestro de capilla para su aprobación. El artículo tercero es una continuación del anterior, en el que se disponía que en ausencia de músicos en la capilla se establecería como estrategia "alternar las primeras partes con las segundas de su clase a fin de que todos puedan disfrutar de igual beneficio".[14] De igual forma,

[13] ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

[14] AHAH, Sección Clérigos y religiosos, Clero diocesano, Leg. 24, Exp. 20.

el artículo sexto obligaba a todos los socios a asistir a los ensayos por la ejecución de alguna nueva obra u otras razones que propusiera el director de orquesta.

2. Actividad musical de la capilla desde la prensa

En 1862, *La Verdad Católica* daba a conocer al público habanero la existencia de una nueva capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate, bajo la dirección de Francisco de Asís Martínez y Lechón, tal y como queda reflejado en la siguiente noticia:

> *Capilla de música de Ntra. Señora del Monserrate*. Bajo este título el apreciable e inteligente Pbro. D. Francisco de Asís Martínez […] ha establecido últimamente una capilla de música en la que figuran los más notables y acreditados profesores de esta ciudad y la cual cuenta con obras de los más distinguidos y populares maestros, así nacionales como extrangeros, para satisfacer las exijencias de las personas interesadas en la mayor solemnidad de las funciones religiosas que se le encarguen, ya en la ciudad, ya en el campo. […] La capilla servirá al público en los compromisos que contraiga con sujeción a una módica é invariable tarifa según la solemnidad de las fiestas […] Recomendamos a los Sres curas párrocos, capellanes y mayordomos &c. la bien montada capilla de música de que hablamos, y que ya ha empezado a dar pruebas de su buena organización en la novena del Monserrate, y las dará hoy en la fiesta bajo la acertada dirección de su entendido fundador. —Las personas que quieran adquirir sus datos pueden recurrir a la casa del expresado sacerdote, en la calle de la Amistad n. 62. Aplaudimos su pensamiento deseándole toda la duración y prosperidad que merece su laudable objeto.[15]

El 25 de julio de 1862, el *Diario de la Marina* también replicaba dicha noticia en la sección "Crónicas", siendo durante los años activos de la capilla el mayor portavoz de su actividad en el ámbito religioso habanero. La cita anterior corrobora y resume los aspectos más importantes planteados desde un inicio en el proyecto de la capilla: 1) deja claro la favorable

[15] *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1862, tomo IX: 420.

posición del obispo ante la creación de la asociación; 2) los criterios de selección de los músicos que la componen; y 3) su disposición para asistir a todas aquellas fiestas que la contratasen, haciendo hincapié en la tarifa estable e inamovible de su servicio. Además, en la noticia se brindan otros datos como, por ejemplo, la localización exacta del director de la orquesta, a donde el lector podía dirigirse en caso de querer contratar sus servicios. En lo que concierne al repertorio que interpretaba la capilla del Monserrate es evidente el propósito del director por conformar un corpus musical constituido por compositores locales y foráneos para "satisfacer los gustos de las personas interesadas en la mayor solemnidad de las funciones religiosas".[16] En este punto, el propósito fundamental es dilucidar si el repertorio de la asociación se supedita a los preceptos de las reformas de la música religiosa que se estaban llevando a cabo en Europa en este periodo o, por el contrario, a las exigencias y gustos de quien contrata los servicios de la capilla.

Para entender el contexto al que responde la asociación musical de Nuestra Señora del Monserrate es necesario repasar algunos hechos puntuales coincidentes con el periodo de episcopado de Francisco Fleix Soláns. En primer lugar, se observa una tendencia hacia la reforma de la música religiosa en la diócesis de La Habana que tiene su origen en el movimiento reformista que está aconteciendo en Europa y que se extiende también a algunos países de América como Chile y Colombia (Cabrera Silva 2016, Vera 2020 y Bermúdez 2020). El objetivo, como sucede con las reformas anteriores, es defender la renovación de la música sacra despojándola de los influjos seculares ligados principalmente a la ópera y, en el contexto local, también a las orquestas de baile. A ello se le adiciona el impacto que tuvo el congreso religioso celebrado en Malinas en 1863 y 1864, sobre el cual se publicó en *La Verdad Católica* un artículo titulado "La música sagrada".[17]

Los hechos anteriores convergen con las reformas que están sucediendo en España con exponentes como Hilarión Eslava. Entre sus publicaciones

---

[16] *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1862, tomo IX: 420.

[17] "La música sagrada", *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1863-1864, tomo XII: 398-402.

más significativas sobresalen su antología *Lira Sacro Hispana*, publicada entre 1852 y 1860. Esta obra, sin lugar a dudas, influyó en la vida musical catedralicia habanera durante el magisterio de Francisco de Asís Martínez y Lechón. Esto adquiere sentido, si se tiene en cuenta que, en 1868, en su propuesta de reforma de la capilla, parafrasea algunas de las ideas de Eslava, incorporadas en su "Breve memoria histórica de la música religiosa en España", publicada en el décimo tomo de dicha antología. En concreto, Martínez utiliza la frase "oboes que remplazaron a las chillonas chirimías y empezaron a usarse las trompas"[18] como paráfrasis de la expresión de Eslava sobre "reemplazar los oboes a las chillonas chirimías; y habían empezado también a usarse las trompas" (Eslava 1860: 38) para referirse a las transformaciones de los instrumentos en la orquesta del siglo XVIII. Igualmente se observa en la frase "ya sea por la influencia de autores extranjeros o por los progresos de la ópera italiana, o más bien por las naturales tendencias del arte que caminaba rápidamente hacia la belleza de la melodía expresiva",[19] en la cual introduce elementos puntuales al siguiente enunciado de Eslava: "Sea por la influencia de las obras religiosas de autores extranjeros o por las naturales tendencias del arte que caminaba rápidamente hacia la belleza de la melodía expresiva" (Eslava 1860: 36).

Este breve panorama nos da la medida de lo que estaba ocurriendo en la Catedral de La Habana durante el magisterio de Martínez. Ahora bien, ¿sucedía lo mismo en el resto de las iglesias de la diócesis habanera y, por ende, en las agrupaciones musicales relacionadas con estas? En otras palabras, ¿Martínez mantiene esos preceptos reformistas en ambas capillas de música? Para ello, y dado que no se han conservado obras, es imprescindible recurrir a otras fuentes que brinden información al respecto. De manera que las publicaciones periódicas ejercen un papel fundamental, puesto que a partir de los datos brindados se ha podido reconstruir parte del repertorio interpretado por la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate (tabla 4.3).

Las noticias sobre la actividad de la capilla del Monserrate quedan registradas desde 1862 hasta 1870, especialmente en el *Diario de la Marina*, con

[18] ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

[19] ACH, Carpeta 4, 18 de enero de 1869.

Tabla 4.3: Participación de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate en las instituciones religiosas de La Habana (1862-1870). Fuentes: *Diario de la Marina* y *La Verdad Católica* (1862-1870).

Fecha de publicación	Periódico	Compositor	Obra	Espacio	Día/hora	Celebración
10-09-1862	*Diario de la Marina*	Francisco de Asís Martínez y Lechón	Gozo, salve y letanía	Iglesia del Monserrate	En la noche	Novena a Ntra. Sra. del Monserrate
		Francisco Andreví	Gran salve			
		Bernardo Calvo y Puig	Misa			
30-11-1862	*Diario de la Marina*	–	–	Marianao	–	Grande pastor de las Indias y el Japón, Francisco Javier
01-02-1863	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	Francisco Andreví	Misa	Iglesia del Monserrate	En la noche	Ntra. Sra. del Monserrate
		Francisco de Asís Martínez y Lechón	Salve y gozo			
10-06-1863	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	¿? Pons	Letanía	Iglesia del Monserrate	A las 6 de la tarde	Sagrado Corazón de Jesús
		Francisco Andreví	Salve			
12-09-1863	*Diario de la Marina. Crónica*	Juan Luna	Misa	Iglesia del Monserrate	–	Ntra. Sra. de los Dolores
04-12-1863	*Diario de la Marina. Crónica*	–	–	Iglesia del Monserrate	Vísperas	Ntra. Sra. del Monserrate
1863-1864 (ya había sido ejecutado el Viernes de Dolores)	*La Verdad Católica*	Juan Luna	Misa de arpa	–	–	Ntra. Sra. de los Desamparados
01-06-1864	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	Hilarión Eslava	Letanía	Iglesia del Monserrate	Al oscurecer	Santísimo Sacramento

		Francisco Andreví	Salve			
20-03-1864	*Diario de la Marina. Crónica*	–	–	Iglesia del Monserrate	–	Las Tres Horas
05-06-1864	*Diario de la Marina. Crónica*	Urbano Aspa	Misa	Iglesia del Monserrate	–	Sagrado Corazón de Jesús
31-01-1865	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	–	–	Ntra. Sra. de Guadalupe	8 de la mañana	Candelaria
25-08-1865	*Diario de la Marina. Crónica*	–	–	Iglesia del Monserrate	8 de la mañana	Niño de Atocha
30-05-1866	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	Urbano Aspa	Misa del Santísimo Sacramento	Iglesia del Monserrate	A las 9 de la tarde	Novena al Sagrado Corazón de Jesús
01-04-1867	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	–	–	Ntra. Sra. de Guadalupe	Todas las tardes	Novena a la Santísima Virgen de los Dolores
28-07-1867	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	Francisco de Asís Martínez y Lechón	Himno al Sagrado Corazón de Jesús	Iglesia del Monserrate	6 y media de la tarde	–
10-06-1868	*Diario de la Marina. Crónica*	Francisco de Asís Martínez y Lechón	Himno al Sagrado Corazón de Jesús	Iglesia del Monserrate	6 y media de la tarde	Novena del Sagrado Corazón de Jesús
24-06-1870	*Diario de la Marina. Noticias Religiosas*	¿? Machi	Gran misa	Iglesia del Monserrate	9 de la mañana	Sagrado Corazón de Jesús

una puntual alusión en *La Verdad Católica*. Como puede observarse en la tabla 4.3, son varios los factores que pueden analizarse de los datos extraídos, dígase compositores, obras, géneros, instituciones religiosas vinculadas con la orquesta, fiestas del calendario litúrgico y, en algunas ocasiones, el horario de la celebración. Entre los compositores que se mencionan en el *Diario de la Marina* destaca el hecho de que, a excepción de Machi que es de origen italiano radicado en La Habana (Ramírez 1891: 117), el resto son de origen peninsular, algunos de ellos con una reconocida labor en el ámbito religioso en el siglo XIX español,

tales como Francisco Andreví, Hilarión Eslava, Urbano Aspa y Bernardo Calvo y Puig. Como autores locales, sobresalen el propio Martínez y Juan Luna.

Por otro lado, no ha sido posible la identificación de todas las obras, ya que son escasos los datos que se proporcionan en la prensa histórica, en su mayoría limitándose al género o función litúrgica, ya sean misas, letanías, gozos, salves e himnos. De este modo, resulta casi imposible identificar con exactitud de qué composición se trata. No obstante, los nombres antes señalados son un indicio de los criterios de selección de Martínez, teniendo como referente inmediato los compositores españoles contemporáneos con él. Es muy probable que estas obras ya fuesen conocidas por Martínez con anterioridad pues, como señala en la carta remitida al obispo, había ejercido como maestro de capilla en la Catedral de Badajoz, en 1856. Además de ello, en el inventario de papeles de música de la Catedral de La Habana, realizado por él en 1872, deja por sentado una donación a dicha institución de un total de veinticinco composiciones. Entre los autores destacan Andreví, Aspa, Eslava, Doyagüe, Barbieri y Manzano, por citar algunos (Pearce Pérez 2020: 646).

En esta misma línea, cabría preguntarse si Martínez utiliza el mismo repertorio en ambas capillas. Aunque por falta de documentación resulta difícil sostener esta tesis, es muy probable que sucediera en determinados casos. Esto se puede inferir a partir del listado de composiciones donadas por él a la catedral habanera. Entre los títulos se menciona una *Misa al Santísimo Sacramento* de Urbano Aspa (Pearce Pérez 2020: 647), coincidiendo la misma obra en la reseña del 30 de mayo de 1866, en el *Diario de la Marina*, interpretada por la capilla del Monserrate para la Novena al Sagrado Corazón de Jesús, en la parroquia de dicha advocación.

Si bien el resto de las obras no han sido identificadas, lo cierto es que sí se han podido localizar dichos autores en el contexto religioso habanero, ya sea en la catedral o como parte del repertorio de las orquestas religiosas. Esto indica que dichos compositores eran conocidos por el público. Esto, a su vez, coincide con la postura del maestro de capilla en cuanto a seleccionar obras de "los más distinguidos y populares maestros, así nacionales como extrangeros, para satisfacer las exijencias de las personas interesadas en la mayor solemnidad de las funciones religiosas que se le encarguen".[20] De este modo,

[20] *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del tiempo, 1862, tomo IX: 420.

Martínez parece seguir los preceptos reformistas en la capilla catedralicia; sin embargo, en lo que respecta a la capilla del Monserrate, pudo ser más flexible, pues como él mismo indica dependía de las peticiones del público y, sobre todo, del benefactor que contratara el servicio.

Siguiendo el hilo anterior, cabe la posibilidad de que algunas de las obras que Martínez compuso para la catedral también las interpretara en la capilla del Monserrate. Si se compara el formato vocal-instrumental de las obras conservadas (Escudero 1998: 115-116) con la estructura de ambas capillas es evidente que podían ser adaptadas para ambas. No obstante, también es probable que el compositor creara obras para cada una de estas instituciones. Al comparar las obras del maestro de capilla descritas en el inventario de papeles de música de la Catedral de La Habana y las referidas en el *Diario de la Marina* se pueden observar algunas discrepancias. Un ejemplo de ello sucede con el *Himno al Sagrado Corazón de Jesús* interpretado por la capilla del Monserrate dos años consecutivos (1867 y 1868) para la novena dedicada a dicha advocación. Lo mismo ocurre con los "gozos, salves y letanías" interpretados en 1862 y 1863 (tabla 4.3), ninguno de los cuales se menciona entre las composiciones del maestro de capilla para la catedral habanera. Ya fuese porque eran de su pertenencia o compuestas exclusivamente para Monserrate, todo indica que el criterio de selección e interpretación de las obras variaba según la institución, el contexto y su función litúrgica.

Lo anterior permite entrever una cuestión interesante en la dinámica socio-musical religiosa de La Habana, en la cual Martínez ocupa un lugar privilegiado. Dicho de otra forma, es notorio que los intentos reformistas se llevaron a cabo en la catedral, pero no parecen haber repercutido de la misma manera en el resto de las instituciones. Esto ni siquiera sucedió con el propio Martínez pues, como se dijo anteriormente, la contratación de la capilla del Monserrate dependía de otros factores externos. Por esta razón debía existir un equilibrio entre las ordenanzas del cabildo, los intereses del director y las exigencias del que contrataba la orquesta. En Martínez, la manera más consecuente de seguir el legado reformista fue reproduciendo el canon establecido en la península a través de los exponentes y las obras más representativas de la música religiosa española del siglo XIX.

3. La iglesia, el teatro y otros espacios: los músicos y sus redes

Una última cuestión por abordar en lo que respecta a la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate es identificar y reconstruir las relaciones y conexiones que se establecen entre los miembros de la agrupación y otros espacios socio-musicales en los cuales se desarrollan. Del total de los músicos descritos en el reglamento (tabla 4.1) se han podido identificar catorce de ellos vinculados, especialmente, con la capilla catedralicia y el Teatro Tacón. Otros espacios con los cuales se relacionan los músicos son las sociedades culturales y musicales, el conservatorio, así como con el ámbito religioso, desempeñando las funciones de cantores u organistas (figura 4.1).

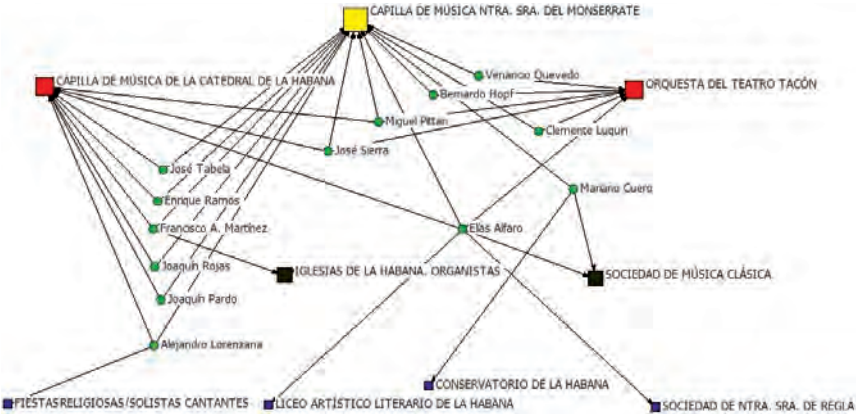


Figura 4.1: Redes de los miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate. Fuente: Elaboración propia (*software* UNICET 6.0).

Como es de suponer, no es un hecho casual el alto nivel de interrelación entre la asociación capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate y la Catedral de La Habana, teniendo en cuenta que contó con la aprobación y las prerrogativas del obispo. En la red establecida en la figura 4.1 se han identificado diez músicos vinculados con ambas instituciones, entre ellos Enrique Ramos, José Tabela, Joaquín Rojas, Joaquín Pardo, Miguel Pittari, Elías Alfaro, José Sierra y Alejandro Lorenzana.

El segundo grupo más representativo en las redes de la capilla de música del Monserrate está conectado con la orquesta del Teatro Tacón, con seis músicos. De ellos, tres mantuvieron una estrecha relación con las tres instituciones (la catedral, Monserrate y el Tacón): Elías Alfaro, que ejerció como violín principal en Monserrate; José Pittari, como trombón o bombardino; y José Sierra, como violoncelo o contrabajo. Según los datos localizados, el resto de los integrantes están ligados exclusivamente a la orquesta del Tacón, tal es el caso de Venancio Quevedo, que ejerció de flautista en Monserrate; Bernardo Hopf, en la plaza de contrabajo; y Clemente Luquin, como primer clarinete. El hecho de que Martínez los incluyera en la lista de integrantes de la asociación indica que eran conocidos para él.

Para entender la trascendencia del Teatro Tacón como fuente primordial de trabajo para los músicos de la capilla catedralicia es necesario ubicarlo en contexto, puesto que constituyó el mayor receptor de compañías de ópera de la capital que llegaban desde Europa. Fue considerado por algunos intelectuales de la época, como Jacobo de la Pezuela Lobo (Cádiz, 1811-La Habana, 1882) y la célebre Condesa de Merlín (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, La Habana, 1789-París, 1852), como uno de los teatros más importantes de América, comparado incluso con los de París o Londres (De la Pezuela Lobo 1842: 602). De acuerdo con Carpentier, hubo una predilección de la burguesía criolla por la ópera italiana y de compositores como Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, que constituyeron el repertorio constante de las temporadas anuales en los teatros, así como en los programas de conciertos de aficionados en las sociedades artísticas habaneras (Carpentier 2012: 163).

La escasa información encontrada de los miembros que conforman la red de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate corresponde puntualmente a las referencias de Serafín Ramírez. La falta de documentación no ha permitido corroborar estos datos. No obstante, teniendo en cuenta que estos músicos conviven con Ramírez en el mismo espacio, podría considerarse como una fuente testimonial, la cual aporta un primer acercamiento para conocer algo de estos personajes. Acerca de Quevedo, se indica que era de origen canario y que ejerció como profesor de flauta en el Tacón "durante largos años" (Ramírez 1891: 157). A Hopf lo describe como alemán, integrante de la "compañía de Praga" (Ramírez 1891: 101), que llegó a

la capital en 1839. Con respecto a Luquin, solo se ha localizado su nombre en una *particella* autógrafa de primer clarinete, con fecha del 13 de julio de 1877, perteneciente al catálogo de los fondos del Teatro Tacón (Díaz 1999: 101). Aunque este dato resulta insuficiente para demostrar la vinculación del músico con la orquesta del Tacón, puede ser un indicio de que, en algún momento, pudo pertenecer o estar relacionado con esta institución.

De la red de la capilla del Monserrate, el músico con mayores conexiones con otros espacios socio-musicales es Elías Alfaro. Ocupó la plaza de tercer violín en la catedral antes de 1853, en 1857 pasó a segundo y en 1864 ascendió a primero. Del mismo modo, ejerció como violín principal de la asociación capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate. En opinión de Serafín Ramírez, Alfaro fue socio del Liceo Artístico Literario de La Habana y, además, director de la orquesta del Teatro Tacón (Ramírez 1891: 11). En 1866, ejerció de director de la orquesta de la Sociedad de Declamación, Filarmonía y Baile de Nuestra Señora de Regla, donde se admitía a "toda persona blanca y de buena educación" (*Constitución general* 1858).

Por su parte, el músico con el menor número de conexiones es Mariano Cuero, que se desempeñaba como segundo violín. Esto se deduce porque no se vincula directamente con la catedral, ni con la orquesta del Teatro Tacón. No obstante, sí coincide con algunos músicos de la capilla de la Catedral de La Habana en otros espacios de sociabilidad, ajenos al ámbito musical religioso. Tal y como sucede, en la década de 1880, con Anselmo López en la Sociedad de Música Clásica. En 1885 figura como uno de los socios fundadores del Conservatorio de La Habana junto a Juan Luna, Anselmo López y Narciso Téllez. Según Serafín Ramírez, Cuero fue un compositor de origen peninsular que gozó de "una grande y merecida reputación" (Ramírez 1891: 62).

De esta forma, las redes unipersonales de cada uno de los miembros de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate con otros espacios socio-musicales de la ciudad permiten entender la dinámica de los músicos y la música de una forma más flexible, movible y heterogénea. En este sentido, si bien el núcleo fundamental es la capilla del Monserrate, existen otros centros referenciales de igual importancia: la capilla catedralicia y el Teatro Tacón. Aunque a simple vista pudieran parecer antagónicos en cuanto a contextos (religioso y secular), lo cierto es que, en la práctica, eran espacios en los que la

continua actividad cultural, así como la selectividad, tanto del público como de los intérpretes, los convertían en instituciones de alta demanda, pero al mismo tiempo elitistas, pues no todos los músicos tenían la oportunidad de acceder a ellas. Todo lo anterior demuestra los distintos mecanismos de adaptación que asumen los músicos para lograr insertarse en un medio sociocultural tan complicado como puede ser La Habana a mediados de siglo XIX.

Recapitulación

El presente trabajo ha develado la existencia de una capilla de música ligada a una iglesia con características socioeconómicas diferentes a las capillas catedralicias. Esto permite ampliar los estudios relacionados con el tema de la música religiosa en la segunda mitad del siglo XIX, abriéndose a otras cuestiones de igual importancia como, por ejemplo, cuánto influye la sociabilidad en la formación de estas agrupaciones musicales religiosas. Así, aunque en la actualidad la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate es el único ejemplo encontrado de una sociedad musical exclusivamente de carácter religioso en La Habana, a mediados de la centuria, no significa que fuese la única, sino simplemente un nuevo camino a partir del cual seguir ahondando.

Bibliografía

Bermúdez, Egberto (2020): "Church Music in Colombia, 1550-1950. Performance and Education", en Carlos Alberto Moreira Azevedo y Richard Rouse (eds.), *Chiesa, Musica e Interpreti*. Canterano: Aracne, pp. 207-281.

Cabrera Silva, Valeska Paz (2016): *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/handle/10366/128565 [Consultado 06/07/2022].

Carpentier, Alejo (2012): *La música en Cuba. Temas de la lira y el bongó.* La Habana: Museo de la Música.

Constitución general (1858): *Constitución general de la Sociedad de Declamación y Filarmonía Nuestra Señora de Regla*. La Habana: Librería e Imprenta El Iris.

De la Pezuela Lobo, Jacobo (1842): *Ensayo histórico de la isla de Cuba.* New York: Imprenta Española de R. Rafael.

De la Torre, José María (1857): *Lo que fuimos y lo que somos o La Habana antigua.* La Habana: Spencer y compañía.

Díaz, Yoanna (1999): *Catálogo de los Fondos Musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y libretos.* Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.

Escudero, Miriam (1998): *El archivo de música de la iglesia de La Merced. Estudio y catálogo*. La Habana: Casa de las Américas.

Eslava, Hilarión (1860): "Breve memoria histórica de la música religiosa en España", en *Lira Sacro-Hispana: gran colección de música religiosa*, vol. 10. Madrid: M. Martín Salazar, pp. 1-41.

La Verdad Católica (1862-1864): *La Verdad Católica*. La Habana: Imprenta del Tiempo, tomo IX (1862) y tomo XII (1863-1864).

Pearce Pérez, Margarita del Carmen (2020): "Continuidad y cambio en los inventarios musicales de la Catedral de La Habana (1803-1893)", en *Revista de Musicología*, 43/2: pp. 629-660.

— (2021): "Redes y espacios de sociabilidad desde la capilla de música de la Catedral de La Habana (1853-1884)", en *Resonancias*, 25/48: pp. 13-39.

Ramírez, Serafín (1891): *La Habana artística. Apuntes históricos.* La Habana: Imprenta del E. M. de la Capitanía General.

Vera, Alejandro (2020): *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. La Habana: Casa de las Américas.

Zenea, Juan Clemente (1936): "Las misas del Monserrate", en *Cuadernos de cultura. Tercera parte. Poesías*. La Habana: Dirección de Cultura, pp. 113-116.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_005

5. SANCHO PANZA COMES TO BRAZIL

David Cranmer
Universidade Nova de Lisboa

Abstract: The Brazilian-born Jewish dramatist António José da Silva (1705-1739) marked the history of Luso-Brazilian theatre with the first "Portuguese opera", a puppet opera premiered at Lisbon's Teatro do Bairro Alto (1733) and entitled *A vida de D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Still during the 18th century, two scenes were extracted from it to form the *entremez O grande Governador da Ilha dos Lagartos*, in which Sancho Pança assumes the governorship of an island. The present text focuses on the process of "resurrection" of this *entremez* through a carefully-documented project developed at the Universidade Federal de Goiás (Brazil), which involved a whole range of literary, musical and theatrical tasks, including the identifying, adaptation and performance of suitable music, raising important issues with regard to editing, creative reconstruction, authenticity and performance practice. Following the 2014 production in Pirenópolis and publication of text, score, essays, photographic album and CD-ROM videos, it received successful performances at Ouro Preto and Belo Horizonte in 2019.

Keywords: Antonio José da Silva, Portuguese opera, *entremez*, D. Quijote de la Mancha, creative reconstruction.

SANCHO PANZA LLEGA A BRASIL

Resumen: *El dramaturgo brasileño de ascendencia judía António José da Silva (1705-1739) cambió la historia del teatro luso-brasileño con la primera "ópera*

portuguesa", una ópera para títeres estrenada en Lisboa en el Teatro do Bairro Alto (1733) y titulada A vida de D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. *En el propio siglo* XVIII, *dos escenas de esta obra fueron extraídas para formar el entremés* O Grande Governador da Ilha dos Largartos, *en el cual Sancho Pança asume la gobernación de una isla. El presente texto se enfoca en el proceso de "resurrección" de este entremés logrado a través de un riguroso proyecto documental desarrollado en la Universidade Federal de Goiás (Brasil), y que tuvo una variada gama de implicaciones literarias, musicales y teatrales, incluyendo la identificación, adaptación e interpretación de la música más apropiada e implicando al mismo tiempo importantes retos relacionados con las prácticas editoriales y de reconstrucción creativa, así como asuntos de autenticidad y de interpretación. A partir de la producción de 2014 y la subsecuente publicación del texto teatral, de la partitura orquestal y las particellas instrumentales, de estudios, de un álbum fotográfico y de vídeos en un CD-ROM, este proyecto incentivó nuevas interpretaciones exitosas en Ouro Preto y Belo Horizonte en 2019.*

Palabras clave: ópera portuguesa, entremés, D. Quijote de la Mancha, reconstrucción creativa.

Introduction

Unlike Spain, where a great deal of 18th-century theatre music in Spanish has survived, Portugal is plagued by a paucity of surviving sources. There are very few indeed, often incomplete and often difficult to articulate with the texts to which they belonged, whether full-length works (*óperas portuguesas*, *comédias*, *tragédias*) or short interval-/after-pieces (*entremezes*, *farças*). This reality imposes upon the musicologist an arduous task when it comes to trying to produce modern editions of any kind. The idea of trying to produce a critical, Urtext edition is never a remote possibility —there are no autograph scores, there are never multiple sources of the same work that would admit of comparison, and surviving material may be from several decades after composition, with many alterations introduced. Furthermore, there are no full scores, only vocal and instrumental parts, some of which

are almost always missing —particularly the vocal parts, all of which implies the need for a lesser or greater degree of reconstruction, when not actual composition, to make the material viable for use in a modern performance, whether in concert or on stage. In every respect it is "the art of the possible", as much an act of creation as of scholarship.

Departing as it does, necessarily, from the requirements of the hallowed "critical" edition, the kind of creative reconstruction that the sources demand can easily become anarchic, open to abuse and whim. This text illustrates the problems and, by taking an extreme case (a work for which no music at all has come down to us), proposes a paradigm that, while consciously distancing itself from the critical edition, may, nevertheless, be seen as satisfying scientific criteria —the principled or criterion-based edition (in Portuguese, *edição criteriosa*).

1. "An *entremez* by 'the Jew'"

In his tragically short life,[1] the dramatist António José da Silva, "the Jew" (1705-1739) wrote eight Portuguese operas (*operas portuguezas*), first performed by roughly human-sized puppets made of cork (*bonifrates*) at Lisbon's Teatro do Bairro Alto between 1733 and 1739. With them he established a new paradigm in Portuguese theatre, with alternating prose dialogue and lyrical numbers: sung items (*cantorias*), mostly Italianate arias and duets, larger ensembles, sung minuets and choruses, but also, in some instances, declaimed poetic *formes fixes*, such as sonnets and *décimas*. The music for most, if not all of these operas, was by António Teixeira (1707-1779), who trained first in Lisbon and later in Rome.

Vocal and instrumental parts for three of António José's Portuguese operas have survived in Portuguese libraries, though none of them made

[1] Born in the state of Rio de Janeiro, in 1712 his family accompanied his mother to Lisbon, where she was to be imprisoned by the Inquisition for Jewish practices. António José was himself incarcerated and tortured for the same motive in the summer of 1726, and again in October 1737, remaining in prison till his death by burning in an *auto-da-fé* on 18 October 1739.

up exactly of the music as indicated in the earliest printed editions, either of individual operas or in the collected edition of 1744. Closest to the printed editions is *As variedades de Proteu* (1737), with only a few changes. The respective parts were probably copied in the 1760s and were seemingly used in Rio de Janeiro in the 1780s.[2] The material for *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), missing the vocal parts for the male characters and the dulcimer part, was copied and used in Rio de Janeiro in the 1780s.[3] Here there are a lot more substituted numbers and there are many indications for the B-sections of *da capo* arias to be cut. For António José's last opera, *Precipícios de Faetonte* (1739), little of the original music remains in the surviving material, used for performance at the Teatro do Salitre, Lisbon, around 1790.[4] All of the original *cantorias* have been cut, substituted or truncated (by omitting the *da-capo* B-sections), while a number have been added. Moreover, there are no vocal parts apart from for a quartet, very possibly composed by Marcos Portugal (1762-1830), musical director at the Teatro do Salitre at that time. Progressively, then, the challenge for the musicologist in preparing a modern edition grows increasingly difficult, to the point that for *Precipicios de Faetonte* it would only be possible to produce an edition with music from up to half a century after the original production (retaining little that could plausibly be attributed to Teixeira). Even then, the vocal parts for all but the quartet would have to be composed anew.

And yet there is an interest in making these scores available. António José was a fine dramatist and much appreciated by his contemporaries and succeeding generations, as can be shown from the many known productions throughout the eighteenth century, in both Portugal and its then colony Brazil. Indeed, he continues to attract interest to this day. In particular, there is something of a tradition of staging his operas, which while not continuous, can be traced from time to time at Pirenópolis, a small, originally colonial,

---

[2] The parts are to be found at the Musical Archive of the Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Vila Viçosa, with the call-mark G2-006. For details regarding this material and that of the other operas discussed here, see Cranmer 2017.

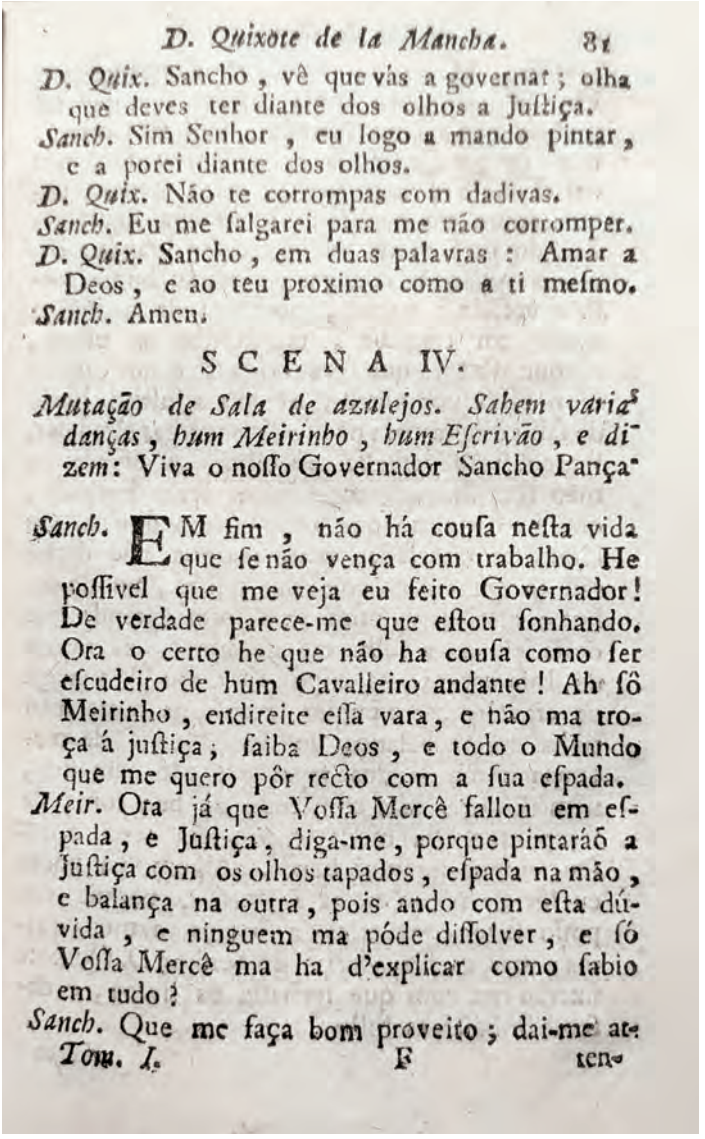
[3] Likewise at Vila Viçosa, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Musical Archive, G2-007.

[4] Conserved at the Universidade de Coímbra, Biblioteca Geral, MM 876.

town in the state of Goiás, in the interior of Brazil. Owing to the town's musical traditions, the Federal University of Goiás initiated an annual musicological conference there in 2009.

For the 2014 conference, I was approached with a view to staging "an *entremez* by 'the Jew'". My first reaction was: "but he didn't write any *entremezes*", that is to say, one-act intermezzi or end-pieces. And that could easily have been the end of the subject. However, I recalled that, still within the eighteenth century, an *entremez* had been printed, with the title *O grande Governador da Ilha dos Lagartos* (The great Governor of the Isle of Lizards), two scenes taken virtually *verbatim* from António José's first opera, *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (figure 5.1). The opera was based loosely on episodes from Part II of the Cervantes classic, the *entremez* taking up the episode in which Sancho Panza becomes governor of an island (Cervantes' Isle of Barataria). It consists of a court scene on the perennial theme of the abuses of justice, as pertinent today as it was in its own day, and a banquet scene on an issue that, for us, seems remarkably contemporary —what the medical profession advises us not to eat. In actual fact, this *entremez* was evidently a popular work, for as well as the first edition, published in Lisbon in 1774 at the printing press of Francisco Sabino dos Santos, there were at least three other (presumably later) editions, published by Francisco Borges de Sousa (one dated 1784, the other undated) and by Filipe da Silva (undated).

Musically, however, this is a highly problematic text. No music is known to have survived from the original opera and within the two scenes of the *entremez* the only reference to music is a stage direction: "Tocaõ os instrumentos muito dezafinados" (The instruments play very out-of-tune". The instruments refer to two "rabecas" (fiddles) and a "rabecaõ" (bass —possibly cello, but equally likely double bass) mentioned among the extensive list of characters in the *dramatis personae*. Once again, this absence of music could easily have been the end of the story. However, the quality of the text, in terms of the subject matter, as well as its humorous qualities as sheer entertainment, led me to seek a workable solution. This proved to be through the insertion of suitable music, though not originally intended for this text. The question was what would constitute "suitable music", by what criteria would it be selected, and what adaptations would be needed with respect to



D. Quixote de la Mancha. 81

D. Quix. Sancho, vê que vás a governar; olha que deves ter diante dos olhos a Justiça.

Sanch. Sim Senhor, eu logo a mando pintar, e a porei diante dos olhos.

D. Quix. Não te corrompas com dadivas.

Sanch. Eu me salgarei para me não corromper.

D. Quix. Sancho, em duas palavras: Amar a Deos, e ao teu proximo como a ti mesmo.

Sanch. Amen.

SCENA IV.

Mutação de Sala de azulejos. Sabem varias danças, hum Meirinho, hum Escrivão, e dizem: Viva o nosso Governador Sancho Pança.

Sanch. EM fim, não há cousa nesta vida que se não vença com trabalho. He possivel que me veja eu feito Governador! De verdade parece-me que estou sonhando. Ora o certo he que não ha cousa como ser escudeiro de hum Cavalleiro andante! Ah sô Meirinho, endireite essa vara, e não ma troça á justiça; saiba Deos, e todo o Mundo que me quero pôr recto com a sua espada.

Meir. Ora já que Vossa Mercê fallou em espada, e Justiça, diga-me, porque pintarão a Justiça com os olhos tapados, espada na mão, e balança na outra, pois ando com esta dúvida, e ninguem ma póde dissolver, e só Vossa Mercê ma ha d'explicar como sabio em tudo?

Sanch. Que me faça bom proveito; dai-me at-

Tom. I. F ten-

Figure 5.1: António José da Silva, *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, opening of Part II, scene 4, where the *entremez O grande Governador da Ilha dos Lagartos* begins. *Theatro comico Portuguez* […], 4.ª impressão, tomo I, p. 81. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1787 (author's collection).

both text and music? Furthermore, given that performance would be in the context of a musicological conference, on what scientific bases could such a project be defended?

It was this challenge that led me to conceive the notion of a criterion-based "principled edition", taking as its starting point not the classic paradigm of the authenticity of the text (and the "sacredness" of the Urtext), but, rather, a very different one: the authenticity of period practices. In the context of eighteenth-century theatre, this meant a totally pragmatic, empirical practice of how to put together a popular favourite, or a novel entertainment, with the resources available, whether great or limited, in such a way that the public would buy subscriptions or tickets and enable the impresario to balance his books.

2. A principled, criterion-based construct

The expectations in this instance were clear: on the basis of the text identified, we would need music roughly of the time when António José da Silva was active as a dramatist, i.e. the 1730s. As we saw above, António Teixeira was his musical collaborator, but it seemed undesirable simply to create a pastiche from numbers drawn from the three surviving (but, to varying degrees, altered) operas. A better solution was to identify and modify, as required, other music by Teixeira or his contemporaries. Bearing in mind the typical orchestral textures of this period (melody line and bass, or two upper lines and bass), the known composition of the orchestra at the Teatro do Bairro Alto, and assured that these instruments would be available, it seemed appropriate to score for some or all of 1st and 2nd violins, bass (*basso continuo*), two oboes and two horns.

Eighteenth-century *entremezes*, when they had music —many had none at all— could have anything up to around six sung numbers, but often had fewer, perhaps an aria or two and, quite commonly, some kind of closing number —a simple homophonic "chorus", involving all those on stage, or, more rarely, a more elaborate, more discursive number. In this instance, in the light of the music I was able to identify and adapt, there were to be two arias in the first scene and a closing ensemble (quartet) in the second.

1. Sancho's aria

This was taken from a manuscript volume of cantatas by Teixeira and contemporaries, preserved at Évora Public Library.[5] The text was adapted to the context and two horns were added to the two violins and bass of the original, to add greater pomp for the newly appointed Governor. As the opening *ritornello* of the aria is missing in the manuscript, this was supplied, based on the closing *ritornello*.

2. The woman's aria

This was based on a single, at that time uncatalogued, aria (manuscript vocal, 1st violin and bass parts) attributed to Teixeira at the Portuguese Na-

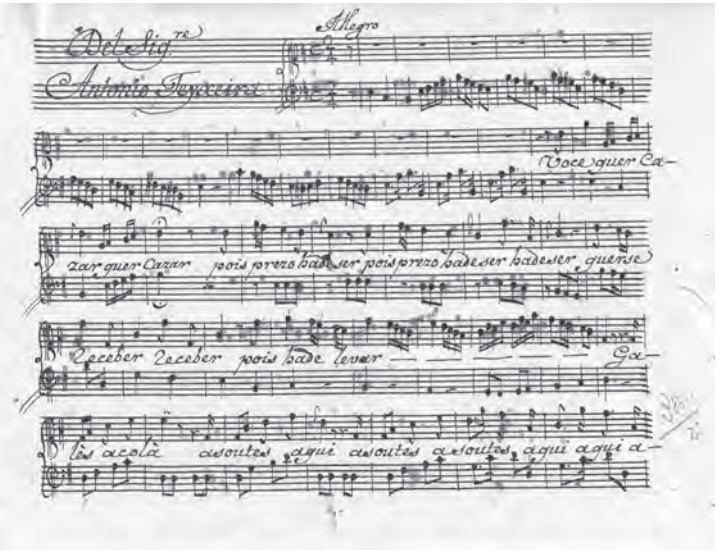


Figure 5.2: António Teixeira, *Voce quer cazar*, voice and bass part of the woman's aria. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 3803.

[5] Évora, Biblioteca Pública, Códice CLI/2-9, N.º 14, currently fols. 19-21, originally (according to the foliation of the time), fols. 31-33.

tional Library, which the then Director of the Music Service, Sílvia Sequeira, had found.[6] The text does not match any known theatrical text of the period, but could be inserted unaltered in scene 1 of the *entremez* with a minimal adjustment to the surrounding text. The 1st violin part lacks the B-section of this *da capo* aria, and the 2nd violin is entirely missing. These had to be reconstructed taking into account the vocal and bass parts (figure 5.2).

3. The closing quartet

This made use of a duet from the cantata manuscript at Évora,[7] which Filipe de Sousa had previously "borrowed" for insertion in his edition of *Guerras de Alecrim e Manjerona*. It is incomplete in the manuscript, breaking off after a few bars of the *da capo* section B. In this instance the section A, originally for two high voices, was adapted for four male voices (two tenors and two baritones), with two oboes and two horns added to the original strings.

On the other hand, although the 18th-century *entremezes* did not, as a rule, have purely orchestral or instrumental items, except, occasionally, a dance integrated within the plot itself, there were various reasons why they should be introduced in this instance. In the first place, the sole musical indication in the text, "The instruments play very out-of-tune", required music to play out-of-tune. Secondly, although the *entremez* genre was intrinsically used as an interval – or after-piece, on this occasion it was to serve as the sole piece in the show. While a full-length baroque three-part Italian *sinfonia* would be out of proportion to open so short an entertainment, a single movement, such as Teixeira composed for *As variedades de Proteu*, could both satisfy modern audience expectations of some kind of overture and help create an appropriate atmosphere for what was to follow.

In addition, in terms of action and dialogue, there are two moments of hiatus in *O grande Governador*, where music could usefully cover what would otherwise be embarrassing silences. More obviously, there is the change of

[6] Lisboa, Biblioteca Nacional, subsequently attributed the call-mark MM 3803.

[7] Évora, Biblioteca Pública, Códice CLI/2-9, N.º 14, fols. 14v-18v.

scene, when it would be necessary for there to be movement of stagehands, but with no advance in dramatic terms; there is also a moment of silent inaction when a court official leaves the stage to go and fetch an accused donkey —Sancho's own donkey, as it turns out. Accordingly, four brief orchestral numbers were added.

4. Overture *(Sinfonia)*

A single-movement *sinfonia* was created based on the initial *ritornello* of the aria "Odo già della sua tromba", which opens the cantata *Gloria, Fama, Virtù*, by António Teixeira, preserved at the Portuguese National Library.[8] The original orchestration had two trumpets as well as two horns. The trumpet parts were integrated into the horn parts —a relatively simple task since they tended either to alternate or to double each other.

5. Other orchestral interventions

The remaining orchestral interventions were all adapted from keyboard sonatas by Carlos Seixas (1704-1742), chosen for their textures and other salient features, and taking as their source the modern edition prepared by Santiago Kastner (1992). The piece for playing out-of-tune (i.e. in a generally unrefined manner) was adapted from the minuet of sonata n.º 43, which in its texture implies the inclusion of two horns in the orchestration. The *intermezzo* between scenes takes the minuet (though with the tempo-marking *presto*) from sonata n.º 66, whose three-part texture was easily transcribed for two violins and *basso continuo*.

A number of sonatas open with a motif that includes an octave leap down, reminiscent, in a sense, of the braying of a donkey. Taking advantage of this phenomenon, the first movement of sonata n.º 77 was adapted for when the official fetches the donkey. On the octave leaps, the unison violins were reinforced by the oboes and horns, and the tonality was transposed

[8] Lisboa, Biblioteca Nacional, MM 4794.

down a semitone, bringing it closer to the keys of the aria preceding and the *intermezzo* following (figure 5.3).

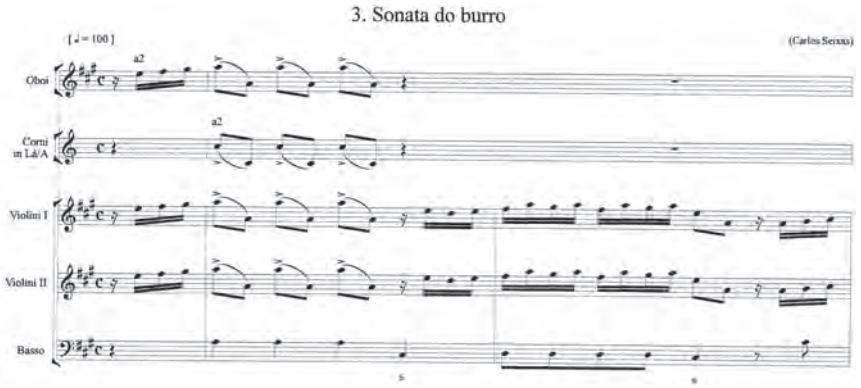


Figure 5.3: Carlos Seixas, opening of sonata no. 77, adapted as the "sonata do burro" (notice the octave leaps down reinforced by the oboes and horns).

Conclusion

What emerges from the process described above is a series of features that may be said to characterise a "principled edition" —a way of going about a creative process that is firmly rooted in criteria and procedures. By taking an extreme case —one in which the starting point was no music at all— what emerged in the case of *O grande Governador* serves to illustrate, in more general terms, a set of potential solutions when the possibility of reconstruction breaks down, as it does, consistently, in the eighteenth-century Portuguese musical theatre repertoire. We may summarise what characterises the "principled edition" in the following terms:

Establish criteria for reconstruction

1. The source(s) for the text and music
2. How the text and music are to interact
3. The limits to be imposed
4. Period practices to be invoked —available resources and the implications

Register
1. What has been used and where it is from
2. What has been modified
3. How have the modifications been made and why?

Admit
1. What has been added/altered
2. What has been created from scratch

The creative process and the product, in this instance, proved not merely to respond to the perceived need, but served as a source of inspiration for the whole School of Performing Arts of the Federal University of Goiás, as staff and students of the various departments involved themselves enthusiastically in the production. They adapted the text for a modern Brazilian audience, they conceived and created props for the set, they made puppets for the characters, which actors manipulated, and singers and instrumentalists prepared their parts.

But not all ran smoothly from the musical angle. It turned out that there were no oboe students, so the oboe parts had to be played by clarinets and transposed parts had to be produced. There was only one horn student, so the second horn had to be played on the trombone. Between the dress rehearsal and the performance, the horn player had a motorbike accident and had to be replaced by a trumpet. Thus, the timbres of the wind parts ended up rather differently from what had been conceived. Purists would certainly object, but those involved acted in much the same way as I believe would have happened in an eighteenth-century theatre. Using the resources available, they made the show go on. In the event, such was its success, both as a project and as a performance, that the Federal University of Goiás produced a whole set of related publications, issued the following year: a volume of essays describing the process of putting the production together, a volume with the full score, vocal score and instrumental parts, an album of photographs of the preparations and performance, and two CD-ROMs —a video of the show itself and a documentary about its making (Souza and Bueno 2015). The availability of the score and parts made possible a further, highly successful production at Ouro Preto and Belo Horizonte in 2019.

In an ideal world, a great many more musical sources of eighteenth-century Portuguese theatre music would have survived, critical editions would be possible, and reconstruction would be minimal. But reality is otherwise. We are, thus, left with a choice: we can lament the reality and regard this, effectively, as a lost repertoire; or we can propose an alternative approach to the little we do have and return that repertoire to life.

Figures 5.4 (left) & 5.5 (right): Photographs taken during the 2014 Pirenópolis performance of António José da Silva, *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, respectively Scene 1 (courtroom) and Scene 2 (banquet). Photography team: José Alencar de Melo (Zekethy), Nicolás Andrés Gualtieri, Rhanna Asevedo (reproduced by permission).

Bibliography

Cranmer, David (2017): "A música nas óperas de António José da Silva ('o Judeu')", in David Cranmer, *Peças de um mosaico*. Lisboa: CESEM/Colibri, pp. 43-79.

Da Silva, António José (1744): *Theatro comico Portuguez, ou collecçaõ das operas Portuguezas, Que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Offerecidas a' muito nobre Senhora Pecunia Argentina por* ***. (2 vols.). Lisboa: Sylviana, e da Academia Real.

— (1774): *Entremez intitulado, O grande Governador da Ilha dos Lagartos*. Lisboa: Francisco Sabino.

— (1784): *Entremez intitulado, O grande Governador da Ilha dos Lagartos*. Lisboa: Francisco Borges de Sousa.

— (s. d.): *Entremez intitulado, O grande Governador da Ilha dos Lagartos*. Lisboa: Filipe da Silva.

— (s. d.): *Entremez intitulado, O grande Governador da Ilha dos Lagartos*. Lisboa: Francisco Borges de Sousa.

Kastner, Macario Santiago (ed.) (1992)*: Carlos Seixas. 80 sonatas para instrumentos de tecla.* Portugaliae Musica (2 vols.), vol. X. 2nd ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Souza, Ana Guiomar Rêgo and Bueno, Kleber Damaso (eds.) (2015): *O grande Governador da Ilha dos Lagartos. Práticas de pesquisa e criação em artes* [livro, partituras, álbum de fotografias, 2 CD-ROM]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_006

6. PROBLEMÁTICAS EN LA HISTORIOGRAFÍA MUSICOLÓGICA ESPAÑOLA SOBRE LAS REPRESENTACIONES RITUALES HISPÁNICAS DE CONQUISTA

José Benjamín González Gomis
Universidad de Valladolid

Resumen: Las representaciones rituales hispánicas de conquista son unas manifestaciones festivas extendidas por todo el ámbito hispano que integran herencias históricas, hagiográficas, militares, literarias, musicales, etc., poseyendo una morfología muy variada y plural. Presentan un factor común en la lucha entre el bien y el mal, encarnada en la oposición entre moros y cristianos. Han sido estudiadas principalmente desde la antropología, la historia, la literatura y la musicología. En este texto, se realiza una revisión bibliográfica que permite la construcción de un marco teórico compuesto a partir de las referencias antropológicas e históricas principalmente. Tras este marco teórico, se realiza una lectura crítica de los cuatro principales textos académicos que se ocupan de este fenómeno. Como resultado, se obtiene la identificación de una serie de problemáticas: ausencia de un marco teórico sólido, excesivo regionalismo, localismo y parcialidad, omisión y nula representatividad de las fuentes, equívocos conceptuales, abundancia de datos erróneos y un análisis musical poco riguroso.

Palabras clave: representaciones rituales hispánicas de conquista, moros y cristianos, orientalismo, teatro popular, historiografía.

ISSUES IN SPANISH MUSICOLOGICAL HISTORIOGRAPHY ON THE HISPANIC RITUAL REPRESENTATIONS OF CONQUEST

Abstract: *Hispanic ritual representations of conquest are festive manifestations spread throughout the Hispanic world. They have a varied a plural morphology and integrate historical, hagiographic, military, literary and musical inheritance. All of these representations share a depiction of the struggle between good and evil, embodied in the opposition between Moors and Christians. They have been studied in the fields of anthropology, history, literature, and musicology. In this chapter, I contribute a bibliographical review that allows the construction of a theoretical framework based mainly on anthropological and historical references. Subsequently, this theoretical framework is applied to the critical reading of the four main academic texts that deal with this phenomenon. As a result, a series of problems are identified: the absence of a solid theoretical framework, excessive regionalism, localism and partiality, omission and non-representativeness of sources, conceptual misunderstandings, an abundance of erroneous data, and a lack of rigorous musical analysis.*

Keywords: Hispanic ritual representations of conquest, Moors and Christians, Orientalism, popular theatre, historiography.

Introducción: hacia una caracterización de las representaciones rituales de conquista

> No hay diversión popular que atestigüe mejor que las llamadas fiestas de "moros y cristianos" la unidad fundamental de la cultura hispánica, puesto que se encuentran con muchos elementos comunes, lo mismo en Portugal que en México, y lo mismo en Andalucía o en Galicia que en el Brasil o en el Perú (Robert Ricard citado en Brisset Martín 1988: 16).

El término de representaciones rituales hispánicas de conquista procede del antropólogo Brisset Martín, quien en su tesis doctoral las define como un "sistema comunicativo con códigos simbólicos estructurados con lenguaje inconsciente" (Brisset Martín 1988: 516). Este sistema está englobado por las fiestas de moros y cristianos, las danzas de la conquista y otros géneros propios del teatro popular de tipo semi-litúrgico (Brisset Martín 1988: 517), y aglutina manifestaciones tanto de la península ibérica como de América y Filipinas. Brisset reclama la necesidad de efectuar un estudio

simultáneo a ambos lados del Atlántico, y aunque se han dado tímidos pasos al respecto, el grueso del trabajo aún permanece por hacer. Pese a la enorme variedad de fiestas de Moros y Cristianos que existen, se da una serie de características compartidas que permite avanzar hacia una definición: "Una representación de teatro popular que complementa el ritual litúrgico de las celebraciones de los lazos comunitarios, expresando el combate entre el bando de los héroes —los cristianos— y los enemigos —los moros— por la posesión de un bien colectivo, aunque se puede prescindir de la palabra" (Brisset Martín 2001: 1-2).

De la misma opinión es Checa, quien considera que son "un tipo de drama popular elevado al rango de fiesta patronal local", vinculado a otras tipologías de teatro popular como los autos de Reyes Magos, las Pasiones o Pastoradas (Checa 2000: 16). La temática teatral está vinculada a la confrontación entre moros y cristianos, dentro de una exaltación de valores religiosos y tradicionales vinculados inicialmente a la Reconquista (Brisset Martín 1988: 40), donde se incluyen robos de imágenes sagradas, tomas de castillos, cobros de tributos o invasiones del territorio. En torno a esta teatralización se construye un contexto festivo que oscila entre un polo espontáneo y otro reglamentado (Brisset Martín 1988: 533), como creación ideológica de una alteridad arraigada en herencias religiosas, militares y teatrales. Muchas de estas festividades contienen elementos de combate ritual, altamente codificado y otras, especialmente las americanas, poseen un carácter de diversión instructiva por influjo misionero (Catalá Pérez 2012: 412).

1. Un marco teórico multidisciplinar

Estas manifestaciones culturales se han estudiado desde disciplinas como la antropología, la historia, la literatura o la musicología, siendo la primera de ellas la que ofrece una visión más amplia e integradora del fenómeno. Ya se ha mencionado la importancia de antropólogos como Robert Ricard, Demetrio Brisset o Francisco Checa. Otros investigadores que han abordado este campo han sido Warman (1972), en su vertiente americana más próxima a la danza; Lisón Tolosana (1980), que le dedica un capítulo en su libro de antropología cultural española; o Bernabéu Rico, quien en 1981

realizó una investigación que dio pie a su publicación *Significados sociales en las fiestas de moros y cristianos*, especialmente centrado en el modelo del Levante español. El mismo año en que se publica la tesis de Brisset, Ariño Villarroya (1988) editó un libro dedicado a las fiestas y rituales valencianos, donde incluyó un capítulo relativo a las fiestas de moros y cristianos de la zona. Tras el punto de inflexión que supuso la tesis de Brisset, surgieron nuevas publicaciones que se ocupan de estas fiestas desde la antropología, como el ya comentado caso de Checa o el de Albert-Llorca y González Alcantud (2003). Hace unos años, Catalá Pérez (2012) ahondó en la idea de Brisset de entender este patrimonio festivo como una herencia cultural propia de todo el ámbito hispano. En la actualidad, el antropólogo que más activamente se ocupa del tema es Martínez Pozo (2015), especializado en las celebraciones del oriente andaluz.

Hasta tiempos recientes, la aproximación de los historiadores ha sido muy distinta a la de los antropólogos. La mayor parte de su difusión se ha caracterizado por una dimensión local, y escasa proyección internacional, pero de innegable utilidad en los primeros estadios de investigación (García Figueras 1940, Coloma Payá 1962). Recientemente han surgido una serie de publicaciones que superan esta problemática pero que, a la vez, han generado otras como la adecuada representatividad, la integración de los estudios de caso, etc. Uno de los pioneros en esta línea de actuación fue Ponce Herrero (2017), defensor de la visión integradora de estas representaciones, plasmada a través de su publicación *Moros y Cristianos: un patrimonio mundial*. Unos años después, Cáceres Valderrama (2021) edita una amplia recopilación de estudios en la publicación en dos volúmenes *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*. Por su carácter global, que abarca todo el ámbito hispánico e incluso algunos casos europeos no hispanos, resulta sorprendente el uso del singular en el título. Dado que las celebraciones que representan estas luchas son de muy diversa índole, no debería hablarse en singular sobre ellas, siendo preferible adoptar una terminología inclusiva, en plural, como ya hizo Brisset al referirse a las representaciones rituales.

Por otra parte, en los estudios recogidos por Cáceres Valderrama (2021: 144-445) que se circunscriben al ámbito español, la organización de los capítulos y algunos colaboradores no son especialmente idóneos. Así, se produce una división interna entre los textos uno a seis y siete a doce, englobando

estos últimos en una entrada del índice definida como "casos interesantes" (Cáceres Valderrama 2021: s.p.), jerarquizando unas fiestas sobre otras y, por oposición, considerando los casos analizados en los seis primeros textos como carentes de interés. Además, dentro de los seis casos "interesantes", dos poblaciones están doblemente representadas (Onteniente y Caudete), por lo que se produce una sobrerrepresentación de algunas poblaciones en detrimento de otras, con el agravante de que Onteniente aparece también en el primer capítulo, dando un total de tres estudios sobre los doce españoles. Por último, en el capítulo dedicado a Alcoy se ha contado con una persona que dista mucho de ser experta en las celebraciones de esas ciudad, siendo en cambio una profunda conocedora de las de Villena.[1] Su autor considera que "en Alcoy la aparición de las embajadas y, por tanto, de las fiestas de Moros y Cristianos no ocurrió hasta 1741" (Domene Verdú 2021: 281), contradiciendo las fuentes que documentan y describen las celebraciones desde 1668 (Carbonell 1672). Esta hipótesis viene condicionada por una visión reduccionista que considera que no existen celebraciones de moros y cristianos si no hay embajadas y que contradice aspectos estudiados por otros autores desde hace años como Brisset Martín (1988). Las representaciones rituales hispánicas de conquista son multiformes, un constructo cultural con distintos estratos de sedimentación y herencias de diversa procedencia, y no se debe imponer un modelo único.

En el ámbito literario, la primera especialista que trató este tipo de representaciones fue María Soledad Carrasco Urgoiti, publicando importantes trabajos (1963, 1998). Otros textos relevantes para entender la temática en la literatura han sido los de Baumann (1992) y García Valdés (1998), ambos centrados en la práctica teatral. Recientemente se ha defendido una tesis doctoral que entronca con esta temática a través de su vertiente turca, y el impacto que tuvo en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Su autor, Sait Sener (2018: 22-23), considera que "[…] hay que reconocer que las obras que denomino turquescas comparten muchos temas y motivos con las comedias moriscas y de moros y cristianos, lo cual suele generar confusión a la hora de analizar la identidad del reparto musulmán". Bajo esta

[1] Por ejemplo, se han detectado varios errores en las descripciones de los pies de imágenes de Domene Verdú (2021: 284-285 y 287).

denominación propuesta por Sait Sener se incluyen obras de Cervantes y otros autores del Siglo de Oro, generando una panorámica enriquecedora sobre la continuidad de la alteridad islámica en las prácticas teatrales españolas.

En lo tocante a la teatralización de las fiestas de moros y cristianos, Giménez Amorós, uno de los pocos investigadores académicos que se ha ocupado de la música de estas celebraciones, vincula de manera cuestionable las embajadas con las naumaquias, al considerarlas perfectos sinónimos (Giménez Amorós 2018: 64). Las embajadas son uno de los actos centrales de las fiestas, un elemento de unión entre las múltiples variantes de estas representaciones (VV.AA. 2014, Gisbert Cortés 2019, Espí Valdés 1989). Por el contrario, las naumaquias son espectáculos de recreación de batallas originados durante el imperio romano, pero que deben contar con el elemento acuático para ser consideradas como tales (Jerez Gómez 2013). El único elemento de la variante levantina que puede ser visto como heredero de este espectáculo es el desembarco (Alcaraz Santonja 2019), como el de las fiestas de Villajoyosa, pero es un acto diferente a las embajadas.[2]

2. La música en los textos antropológicos e historiográficos: ¿fiestas mudas?

> No me cabe la menor duda que la fiesta de moros y cristianos, como cualquier drama-fiesta popular, ha de ser investigada desde una óptica multidisciplinar (literatura, folclore, moral, religión, historia, antropología) si queremos comprenderla en su totalidad (Checa 2000: 28).

Esta cita de Checa resume la aproximación que se ha hecho a las representaciones rituales de conquista por una parte sustancial de los investigadores. Se han abordado desde múltiples disciplinas, pero sus elementos sonoros

[2] Véase "Moros y cristianos", *Turismo Villajoyosa*, http://turismovillajoyosa.com/es/Disfruta/FiestaMorosYCristianos y "Desembarco Moros y Cristianos de Villajoyosa. Alijo de Contrabandistas 2015" [vídeo], *Alicante Directorio*, https://www.youtube.com/watch?v=RcJUPjuHNIs [Consultados 26/01/2023].

y musicales apenas han sido estudiados. Así lo atestigua Rubio Medina, al hablar del estudio de caso de las fiestas de Morelos (México), explicando que "De la música, a pesar de ser un elemento fundamental en la realización de la danza, no existen datos ni investigaciones que puedan servir para conocer los orígenes y proceso que ha tenido durante los años que se han realizado las representaciones en la localidad" (Rubio Medina 2017: 186). Algunas escuetas descripciones están presentes en los numerosos estudios de caso llevados a cabo por historiadores locales y regionales, descripciones que hablan de conjuntos musicales, violines, arpas, o el coro de pallas (Cáceres Valderrama 2017: 110). También mencionan que "el segundo conjunto es una banda serrana típica, es decir, conformada por instrumentos de percusión y de viento (trompeta, saxo, clarinete) que toca tonadas populares de música de banda, aprendidas en los conservatorios de la sierra" (Cáceres Valderrama 2017: 110).

Otras veces, el componente musical de la celebración aparece de forma tangencial al hablar de los encargados de "organizar el cronograma de actividades y el acompañamiento musical de los actos festivos […]" (Chávez Lazarte 2021: 586) o se ciñe a un comentario descriptivo sin acompañamiento de transcripciones o algún elemento que permita a esta música sonar: "los cantos que acompañan la danza tienen parecido melódico con las canciones de ronda de los juegos infantiles y en ciertos momentos se convierten en canciones de cuna de versos octosílabos muy castizos" (Chávez Lazarte 2021: 593). En ocasiones, el aspecto musical se aborda desde el lado organológico, como la importancia del pito y el tambor en las danzas de El Salvador (Pleitez 2021: 174-175). Excepcionalmente, el silencio impuesto por los estudiosos sobre estas músicas se rompe momentáneamente con descripciones tan sugestivas como esta:

> El Español consta de 19 sones de los cuales 9 llevan el nombre de las escenas principales y los otros sirven para acompañar las traslaciones entre los recitados. Los músicos son los que saben el orden y las melodías de memoria. La música que acompaña a los españoles y a los episodios de espadeos o desafíos es marcial. Se integran al acompañamiento de la danza además de los dos instrumentos pito y tambor, la cantaleta rítmica de los recitados, los golpes metálicos de las espadas al chocar y los sonidos de pies al rebotar en el piso (García Escobar 2021: 158).

Queda constancia aquí de la sensibilidad auditiva del autor, incorporando al paisaje sonoro de la fiesta elementos poco habituales. No obstante, cuando esta música no queda totalmente silenciada sí que lo hace su significado, abandonando cualquier intento de explicación analítica. Lo mismo puede decirse de la transcripción o de los medios audiovisuales, las prácticas sonoras y musicales que vertebran el universo festivo de cada caso.

3. Las representaciones rituales hispánicas de conquista en la musicología

Los textos que se ocupan de la música en las fiestas de moros y cristianos presentan unas características que dificultan su diálogo con las corrientes antropológicas, históricas y literarias anteriormente expuestas. La mayoría poseen un carácter divulgativo y han sido publicados en prensa o en revistas de índole local que aglutinan artículos de temática miscelánea sobre las fiestas. Una de las publicaciones que más contenido musical ha publicado es la *Revista de la Fiesta de Moros y Cristianos*, editada por la Asociación de San Jorge de Alcoy. A raíz de su tesis doctoral, Botella empezó a publicar una serie de artículos donde presenta el vaciado que realizó de esta publicación (Botella Nicolás 2015 y 2016). Respecto a los escasos textos científicos musicológicos, estos se han ocupado únicamente de la variante propia de la zona norte de Alicante y sur de la provincia de Valencia, con centro en Alcoy, siendo denominada por algunos escritores como variante valenciana o levantina (Domene Verdú 2001: 103-204). Se caracteriza por una ingente cantidad de fuentes documentales, un amplio fondo de textos divulgativos aparecidos en publicaciones seriadas de índole local y unos escasos textos científicos con numerosos problemas teóricos, metodológicos y analíticos.

En el estado actual de la investigación se han localizado cuatro textos matrices que pueden ser definidos como académicos, en tanto que sus modos de producción se ajustan a este concepto. Por orden cronológico, el primero de ellos es la tesis doctoral defendida por Ana María Botella Nicolás (2009), titulada *La música de moros y cristianos de Alcoy: análisis, catalogación y aplica-*

ción didáctica en el aula de Secundaria. Esta tesis ha generado una gran cantidad de artículos derivados, publicados en revistas tanto divulgativas como académicas, pero sin generar conocimiento nuevo, únicamente repitiendo y troceando lo aparecido en la tesis. En 2018, esta autora publicó el libro *La riqueza de la música de Moros y Cristianos como patrimonio artístico y cultural (I y II)*, que deriva de su tesis y no actualiza aspectos bibliográficos ni amplía su muestra documental.

El segundo, escrito por Frederic Oriola Velló (2010) está incluido como capítulo en un libro que aborda las músicas del ciclo festivo valenciano. Sin duda, es el texto más completo y mejor documentado de los publicados hasta la fecha. Pese a pequeños errores y algunos datos que han quedado obsoletos por recientes avances de la investigación, demuestra un profundo conocimiento del repertorio dentro del panorama de la música para banda en el Levante español. Su autor, uno de los mayores expertos en la temática, muestra un sólido trabajo basado en la consulta *in situ* de los archivos musicales de las bandas, que le aporta una familiaridad con el repertorio de la que carecen los otros tres estudios.

En 2017, Alberto Cipollone Fernández defendió su tesis doctoral en la Universidad de Alicante. A diferencia de la anterior, esta investigación ha generado muchos menos artículos derivados. Es una tesis muy combativa, con una gran carga de localismo y una interpretación muy discutible de las fuentes documentales conservadas. Su temática principal de estudio es el catálogo musical de Miguel Villar González, compositor español que desempeñó toda su trayectoria profesional en la región valenciana. Por último, en 2018, Luis Giménez Amorós publicó el artículo "An Ethnomusicological Approach to Orientalism: The Musical and Historical Study of the Moors and Christians in Villena (Spain)". En él analiza algunos de los discursos musicales generados en Villena, con el fin de identificar rasgos orientalistas en la música festera de aquella ciudad. Es un estudio con unas dimensiones mucho más reducidas que los anteriores, donde trata de establecer una serie de vinculaciones entre la música de estas fiestas y la perteneciente a países que entran dentro del vago concepto de orientalismo. Tanto en las dos tesis doctorales como en sus artículos derivados se han detectado algunos errores materiales y una serie de problemáticas conceptuales que se pueden resumir en la ausencia de un marco teórico sólido; regionalismo, localismo y parcia-

lidad; omisión y nula representatividad de las fuentes; y análisis musical no riguroso.

Durante la lectura de los textos se han identificado carencias bibliográficas en el ámbito antropológico, especialmente en las tesis. Ninguna emplea la antropología como herramienta auxiliar para analizar las fiestas de moros y cristianos, omitiendo buena parte de las teorías que aglutinan estas representaciones rituales e, incluso, soslayan esta terminología y obvian su carácter panhispánico. El marco teórico construido por Botella omite una de las primeras referencias fundamentales, el texto de Robert Ricard, "Contribution à l'étude des fêtes de 'moros y cristianos' au Mexique" (1932). También prescinde de Brisset Martín y su concepción global de las representaciones. Por cronología, el texto de Catalá Pérez no pudo mencionarlo en su tesis, pero sí que habría sido una referencia muy apropiada para el libro publicado en 2018, en el que no aparece. Lo mismo ocurre con el estudio de Martínez Pozo, *Moros y Cristianos en el Mediterráneo Español. Antropología, educación, historia y valores*. Así, cuatro referencias fundamentales que abarcan más de ochenta años de investigación antropológica sobre las fiestas de moros y cristianos están ausentes en la tesis de Botella. En el caso de Cipollone Fernández, el balance tampoco es mucho mejor: ni Brisset Martín ni Catalá Pérez aparecen citados en su tesis doctoral. Respecto a Martínez Pozo, únicamente incluye un trabajo más reducido del autor, produciéndose también un alarmante silencio en cuanto al marco teórico antropológico de las celebraciones festivas de las que se ocupa.

En cuanto a los otros dos textos académicos, Oriola incorpora a su redacción planteamientos antropológicos especialmente cercanos a la variante valenciana (Ariño Villarroya 1988), pero no incluye ninguna referencia a la visión panhispánica de las representaciones. Por último, en el artículo de Giménez Amorós, pese a ser el más reciente y el que debería tener una bibliografía más actualizada, tampoco aparece ninguna referencia a estos autores. Abandonando ya la teorización histórica y antropológica sobre la que se sustentan, y entrando en las fuentes utilizadas, su lectura y plasmación en los textos, se han detectado omisiones, faltas de representatividad y errores de lectura. Botella explica en su tesis que existen unas 3000 composiciones de "música festera" (2009: 297), y en sus últimas intervenciones ha llegado a

hablar de 6000.[3] Pero las fuentes estudiadas y representadas en su tesis apenas son cincuenta: las tres que corresponderían con la primera composición de cada subgénero (pasodoble, marcha mora y marcha cristiana) y otras cuarenta y siete correspondientes a las ganadoras del Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy. Los problemas de la selección de la muestra han sido apuntados de forma acertada por Cipollone, para quien las conclusiones de Botella "no pueden elevarse a la categoría de axioma" (Cipollone Fernández 2017: 82).

La abundancia de datos erróneos y falta de atención en la lectura de las fuentes es un aspecto recurrente en ambas tesis. En el caso de Botella está plagada de errores en la lectura de las partituras, desde equivocaciones en la transposición instrumental, hasta tempos.[4] En cuanto a la tesis de Cipollone, la selección de su muestra atiende a criterios diferentes, fundamentalmente al hecho de querer inventariar la música de Miguel Villar González escrita para las fiestas de moros y cristianos. Pero más allá de este objetivo, comete cuantiosos errores en la identificación de composiciones de otros autores, ya sea en los títulos,[5] en la identificación de las obras,[6] o en la cronología.[7]

Si se ahonda en los discursos generados a partir de las fuentes documentales, se percibe que las dos tesis poseen un carácter antagónico, con una clara animadversión de Cipollone hacia Botella. Parten ambas desde un hondo sentimiento regional, generando rivalidad entre poblaciones dentro de la zona levantina. La de Botella se centra de forma insistente y descontextualizada en Alcoy; por el contrario, la de Cipollone busca confrontar y presentar oposición a la importancia de la festividad alcoyana, llegando a desvirtuar el uso de las fuentes para justificar sus opiniones.

---

[3] "Presentació Revista de la Festa 2021 en directe" [vídeo] (2021), https://www.youtube.com/watch?v=cTgCpJdX9Ss&t=3354s [Consultado 26/01/2023].

[4] Véase González Gomis, 2022.

[5] Equivocado pese a su voluntad de corregir a otro autor, el título de la obra es *Alcoi, Escata i Destral*, y no *Alcoi, esclata i destral* (Cipollone Fernández 2017: 79).

[6] Identifica *L'entrà dels moros* y *Uzúl el-msélmin* como marchas distintas, cuando en realidad son la misma composición (Cipollone Fernández 2017: 218).

[7] El pasodoble *El Desgavellat* está fechado en 1917 y 1927. *Picadilly Circus*, escrita en 1991, ha sido fechada en 1961 (Cipollone Fernández 2017: 218-219 y 221).

Dentro de estos discursos surgen algunos términos que sorprenden por su poca adecuación al objeto de estudio. Botella pretende regular el uso del apelativo "música festera", empleado habitualmente para referirse a la música de estos festejos. Para ello, emplea términos etnocéntricos que minusvaloran otras tradiciones musicales, afirmando que "este término se emplea erróneamente para referirse a cualquier tipo de música tradicional o popular y no solo a la de Moros y Cristianos, quedando relegado a géneros menores o de escaso nivel" (Botella Nicolás 2009: 63). En realidad, este término es poco acertado y muy vago, y no tiene ningún sentido reclamar la exclusividad para referirse a la música empleada en las representaciones rituales del área alcoyana. Pese a que este término venía usándose con anterioridad de forma funcional e informal, el impulsor de esta denominación a nivel literario fue Barceló Verdú (1974), en una estrategia historiográfica que se ha instalado en las publicaciones sin una reflexión suficiente al respecto.

Por su parte, Cipollone materializa algunas de sus opiniones en expresiones como "festerólogos alcoyanos" (Cipollone Fernández 2017: 214), poco acordes a una tesis doctoral, empleada para referirse despectivamente a las personas que han escrito sobre el universo festivo de Alcoy. Esta misma situación se detecta al hablar de las primeras composiciones escritas específicamente para las fiestas de moros y cristianos de su zona de estudio. El ansia de arrebatar la primacía de la música festera a Alcoy le lleva a hacer una lectura de fuentes equivocada llegando a afirmar que

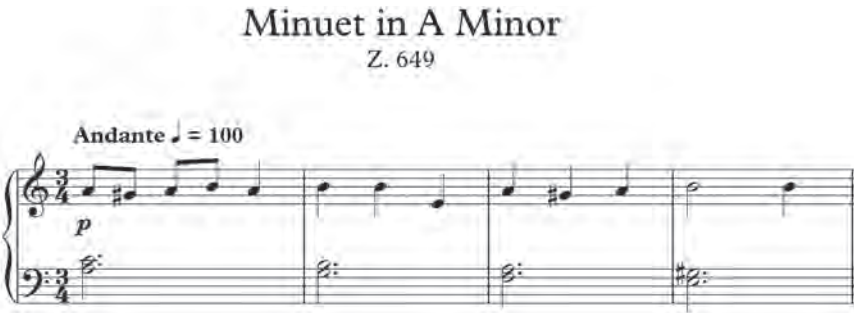
> Con respecto al nacimiento del pasodoble, se establece el pasodoble *Un Moro Guerrero*, de Manuel Ferrando González, de Cocentaina, aunque no está fechado. Y el pasodoble *Manueles y Fajardos*, anónimo de Bocairent, en 1880, despojando así el origen de la música festera a la localidad de Alcoy (Cipollone Fernández 2017: 215).

Esta hipótesis ha quedado invalidada por recientes descubrimientos por parte de Ernest Llorens y José María Valls Satorres (2019), recogidos y analizados por José Benjamín González Gomis (2021b).

Para determinar los orígenes históricos de las marchas moras y cristianas, Cipollone, secundando una propuesta inicial de Domene Verdú (2001), recurre a Ruperto Chapí (Cipollone Fernández 2017: 214-215). El uso de este

compositor se enmarca en una doble estrategia: por un lado, sirve como argumento de autoridad frente al que los compositores locales alcoyanos poco pueden oponer; y por otro, erige a Villena en la población que vio nacer la música para las fiestas de moros y cristianos. Tanto Domene como Cipollone consideran que *La Corte de Granada* contiene el primer ejemplo de marcha mora y de marcha cristiana, llegando a afirmar que "tanto su carácter apropiado para el desfile como su ambientación sugieren más pertinencia que el famoso *Mahomet* alcoyano" (Cipollone Fernández 2017: 215). Esta opinión ha sido discutida por quien escribe en otra ocasión, por considerar que pese a compartir estrato cultural común con la música de moros y cristianos, *La Corte de Granada* no puede ser considerada como iniciadora de esta expresión (González Gomis 2021a).

Dejando atrás los orígenes del género y siguiendo con los diferentes discursos musicales propuestos en las tesis, se leen conclusiones chocantes. Para Cipollone, el estilo húngaro también recibe el nombre de "estilo jenízaro [*janissary music*], de las bandas otomanas" (Cipollone Fernández 2017: 157). Esta doble nomenclatura es errónea, ya que son dos estilos musicales distintos, sin que exista una identificación entre ambos (Powley 1968, Pirker 2001; Bugg 2003), incluso genera muchas dudas el hablar de un estilo húngaro. Otra opinión cuestionable de Cipollone es la de considerar que las zambras moriscas son el germen de las bandas de música actuales (Cipollone Fernández 2017: 166), haciendo una lectura de Ribera Tarragó que no encaja con las opiniones más extendidas (Ayala Herrera 2013: 38-49). Tampoco resulta convincente su propuesta al analizar el orientalismo en la música occidental, dado que en su opinión "tiene más que ver con la música hispano-árabe que con la propia árabe-islámica" (Cipollone Fernández 2017: 166), sin desarrollar estos aspectos ni justificar su criterio en base a referencias sólidas o análisis documental. Dentro de este intento de atribuir procedencias, Cipollone llega a afirmar que un minueto de Henry Purcell (ejemplo 6.1) es fiel reflejo de la huella musical andalusí (Cipollone Fernández 2017: 168), por el hecho de emplear una sucesión de notas descendentes que coincide con lo que en las últimas décadas se ha popularizado como cadencia andaluza (Fernández Durán 2009: 110). Esto supone un escaso conocimiento de la música organizada modalmente y de los comportamientos y giros más habituales de los distintos modos menores (Manzano Alonso 2011, Valenzuela Lavado 2016).



Ejemplo 6.1: Henry Purcell, Minueto en La menor
(elaboración propia a partir de Purcell 1918: 73).

El análisis de las procedencias de la música de moros y cristianos es el objeto principal del artículo de Giménez Amorós, que pretende demostrar "that the notion of Orientalism provides a theoretical foundation for the understanding of the semiotic interaction between music, history and society in *música festera*" (Giménez Amorós 2018: 56). Pese a estar de acuerdo con este postulado general, es necesario indicar que algunas de sus propuestas son erróneas y otras difícilmente demostrables. Para Giménez (siguiendo a González Hernández), los desfiles tienen una relación directa con una danza de hombres norteafricana, el *dabke*. Llegando a defender que existe una relación directa entre ellos y el *sibbka* o *dabke*, "a dance by men holding arms together and marching to the rhythm of music found in certain countries from North Africa and the 'Middle East'" (Giménez Amorós 2018: 63). Por muy romántica e interesante que pueda resultar esta propuesta, no existe base documental o histórica que la sustente. Se dan otros contextos donde los hombres portan armas y desfilan al ritmo de la música. Pero Giménez Amorós, en su descripción previa de las fiestas, omite por completo el sustrato militar, por lo que elementos que forman parte de este legado cultural no son identificados como tales. Los desfiles de moros y cristianos levantinos tienen una clara procedencia militar en varias de sus prácticas, conservando formas de desplazamiento en el espacio y términos específicos del ámbito castrense.[8]

[8] De la organización del ejército español se derivan términos como capitán, alférez, sargento, cabo, cabo batidor, escuadra, entre otros (Espí Valdés 1982).

Figura 6.1: Escuadra cristiana de la *filà* Montañeses de Alcoy, con cabo, cabo batidor y banda de música detrás. Fotografía: Beatriz Hernando Vivas.

En algunas poblaciones, como Villena o Sax, aún es mayoritaria la forma de desfilar en bloques siguiendo las prácticas militares. En otros lugares, como Alcoy y poblaciones que han seguido su ejemplo, en una fecha no determinada pero probablemente en torno al cambio de siglo (XIX-XX), se adoptó en el bando moro una forma de desfilar derivada de la anterior, en la que los miembros de la escuadra están en contacto físico unos con otros, y que unos años después será asumida por el bando cristiano (figura 6.1).

Siguiendo con los orígenes musicales, al hablar del pasodoble, una de las tipologías musicales más empleadas en estas fiestas, Giménez considera que "is the oldest rhythm of *música festera* because it was borrowed from the *zarzuela* in the 19th century" (Giménez Amorós 2018: 68). Esta hipótesis choca con las opiniones más extendidas relativas al origen de este género, que consideran que apareció "al servicio de la música militar, como música destinada a la marcha de la tropa a velocidad de 120 pasos por minuto" (Sobrino Sánchez 2002: 503). Nuevamente, la omisión del sustrato propio de las milicias y el ejército en las fiestas de moros y cristianos lleva a un equívoco al respecto. El pasodoble tiene una clara procedencia castrense (Schwandt y Lamb 2001); del ámbito bélico pasó a otras manifestaciones como la zarzuela o incluso las verbenas (Sobrino Sánchez 2002, Ríos Muñoz 2019). Su uso en las fiestas de moros y cristianos se relaciona con la herencia militar y con la música interpretada durante el siglo XIX, cuando las marchas tenían una gran importancia (Picó Pascual 2005).

La lectura crítica de la tesis de Botella Nicolás también genera dudas en cuanto a algunas de sus concepciones generales, especialmente en la relativa a la consideración de la música para las fiestas de moros y cristianos como folclore musical (Botella Nicolás 2009: 733-734).[9] Este es un punto angular en toda su investigación, pero no parece adecuado atendiendo a los parámetros musicales de las composiciones. Los límites entre música tradicional y música "clásica" se han desdibujado, y ya no son tan claros como hace cien años. No obstante, una música como la interpretada en las representaciones rituales hispánicas de conquista del ámbito alcoyano y levantino es difícilmente catalogable como folclore. Salvo algún caso aislado de pérdida docu-

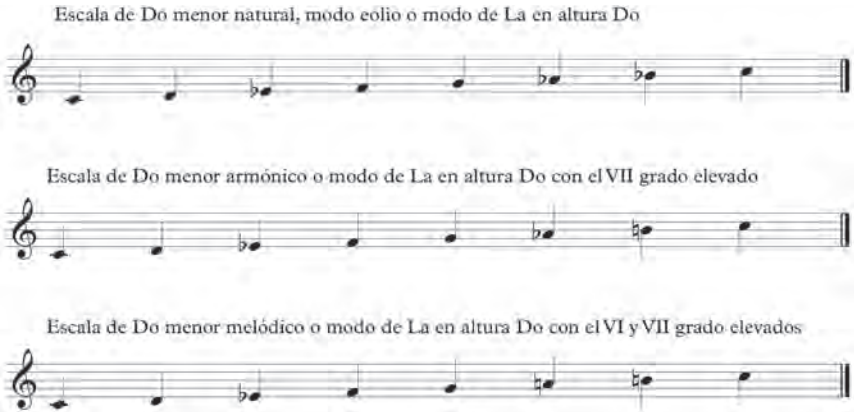
[9] Aunque esta concepción está presente en toda la tesis, se desarrolla especialmente en su segunda parte, donde realiza la propuesta didáctica.

mental, todas las composiciones son de autor conocido y presentan una serie de rasgos musicales de clara procedencia académica. En otras tipologías de fiestas, donde se opera con una rivalidad festiva entre moros y cristianos, sí que se puede hablar de música tradicional con la connotación habitual de la expresión, como en el caso del dance aragonés (Pueyo Roy 2019) o en muchos de los casos hispanoamericanos (Pleitez 2021, García Escobar 2021), no así en el modelo estudiado por Botella. Este error parece motivado por el interés de establecer una propuesta didáctica asociada, que necesita de una confrontación entre la música "clásica" y la de moros y cristianos, cuando en realidad estructuralmente, armónicamente, instrumentalmente, etc. operan de la misma manera. Sobre esta dicotomía, Giménez Amorós opina que "the *música festera* is both artistic and folkloric because the social and historical contextualization of the music is as relevant as the music itself" (Giménez Amorós 2018: 58). Se comparte la opinión de la importancia de la contextualización social e histórica, pero esto ocurre con todas las músicas, y no es un criterio adecuado para distinguir entre música "de arte" y folclórica.

Sobre esta dudosa base teórica y discursiva, estos mismos autores han estudiado las composiciones con herramientas propias del análisis musical. De todos los textos, el que mayor componente analítico posee es el de Botella; los que menos, los de Oriola y Cipollone. De ahí que sea también la tesis de Botella la que presenta un mayor número de planteamientos cuestionables. Por motivos de espacio es imposible detenerse en un análisis pormenorizado, pero algunos de los más evidentes son los siguientes: ignorar que algunas partituras están escritas en Si bemol, por tanto con transposición, generando un mapa tonal equivocado; desconocer que la expresión *loco* indica que ese pasaje musical debe tocarse en la octava escrita en la partitura (y no una expresión descriptiva del carácter temático); considerar que una obra está escrita para ciento once instrumentos por el simple hecho de que en la fuente consultada existen varias fotocopias repetidas de las partes instrumentales y no haber detectado que son idénticas (González Gomis 2022). Por su parte, Giménez Amorós, al tratar de establecer la relación entre el orientalismo y la música de moros y cristianos, magnifica la importancia de la segunda aumentada y comete algunos errores en la configuración y nomenclatura de las escalas. En el ejemplo 6.2 se muestra cómo establece una identidad entre la escala menor melódica y el modo eólico, que no se ajusta a la teoría musical.

Ejemplo 6.2: Escala menor melódica o eólica propuesta por Giménez Amorós (elaboración propia a partir de Giménez Amorós 2018: 66).

En primer lugar, el modo eólico y la escala menor melódica no son lo mismo, pues poseen configuraciones interválicas distintas (Persichetti 1985: 29-64). Por otro lado, esta escala no es ninguna de las dos. Para ser el modo eólico el Si debería ser bemol (♭), y para ser la escala menor melódica el La debería ser natural (♮) (ejemplo 6.3).



Ejemplo 6.3: Escalas de Do eólico, Do menor armónico y Do menor melódico (elaboración propia).

También se ha detectado un error interválico en el ejemplo propuesto para el modo frigio (ejemplo 6.4).

Ejemplo 6.4: Escala frigia propuesta por Giménez Amorós (elaboración propia a partir de Giménez Amorós 2018: 66).

En primer lugar, se identifica aquí un error que, probablemente, sea una errata, ya que se presenta la enarmonía La ♯ y Si ♭, que no puede representar grados distintos de la misma escala. Además, el modo frigio y la escala andaluza no son exactamente lo mismo. El modo frigio sin variaciones ni grados modificados debería tener el Mi ♭ y el La ♭. Ya se ha mencionado previamente la importancia del modo de Mi y su presencia en la música española (Manzano Alonso 1993: 113-136; Fernández Durán 2009; Valenzuela Lavado 2016).

Conclusiones

Las representaciones rituales hispánicas de conquista son una manifestación sociológicamente muy compleja, extendidas por la mayor parte de los territorios que conformaron el Imperio español. En ellas participa la música para construir significados insertados dentro de la representación ritual. Pese a la importancia de la música en muchas de ellas, se tiene tendencia a infrarrepresentarla en los estudios antropológicos, por lo que algunas de las tipologías festivas permanecen silenciadas cuando son estudiadas por historiadores y folcloristas. Dentro del inmenso silencio hay que mencionar la excepción de los estudios musicológicos centrados en la región del Levante español. No obstante, estos están escindidos del marco teórico general, por lo que sería aconsejable que se ampliasen a otras zonas para poder establecer comparaciones entre el modelo levantino y todas las otras tipologías integradas en el concepto de representaciones rituales hispánicas de conquista. Si se compara esta producción musicológica con la de otros ámbitos académicos que se han ocupado del mismo objeto de estudio, se detecta una direccionalidad contrapuesta. En la antropología y la literatura se trabaja hacia lo global, tendiendo puentes temporales y espaciales, pero en la musicología se ha omitido este marco teórico. Si la antropología ha abogado por la comprensión amplia e integradora de estos festejos, la musicología ha optado por la parcelación, el regionalismo y el localismo.

La vertiente académica que se ocupa de estas expresiones musicales debe abandonar las rivalidades locales para avanzar hacia un conocimiento supralocal de carácter científico, sometiéndose a una importante revisión para

subsanar los cuantiosos errores detectados. Esta revisión debe iniciarse con unos nuevos paradigmas procesuales, instalándose firmemente en el marco teórico, redefiniendo las fuentes y la forma de aproximarse a ellas. También es fundamental mejorar el nivel de análisis para alcanzar los estándares propios de la literatura analítica de ámbito académico. Como recurso de investigación, pero también como forma de respetar esta música. Es conveniente abandonar el uso de terminología poco precisa, divulgativa y en muchos casos vacía de contenido. Como ya demandaba Ricard hace casi cien años, es necesario orientar la investigación hacia un patrimonio común donde se avance desde los antagonismos locales hasta las construcciones discursivas e identitarias de índole transnacional.

Bibliografía

Albert-Llorca, Marlène y González Alcantud, José Antonio (eds.) (2003): *Moros y Cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del mediterráneo occidental*. Granada/Toulouse: Diputación de Granada/Presses Universitairies du Mirail.

Alcaraz Santonja, Albert (2019): *La dimensió lúdica i transgresora de les festes de moros i cristians. Sociabilitat, diversió i espectacle en l'origen, evolució i expansió d'una festa moderna (1839-2018)*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante. http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/110672 [Consultado 16/08/2023].

Ariño Villarroya, Antonio (1988): *Festes, rituals i creences. Temes d'etnografia valenciana*, vol. IV. Valencia: Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'estudis i investigaciones,

Ayala Herrera, Isabel María (2013): *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Tesis doctoral, Universidad de Granada. https://digibug.ugr.es/handle/10481/31697 [Consultado 16/08/2023].

Barceló Verdú, Joaquín (1974): *Homenaje a la música festera*. Torrent: Selegraf.

Baumann, Roland (1992): "Representando la Reconquista: el teatro de conflicto en Andalucía y Guatemala", en *Tramoya*, 33: pp. 92-102.

Bernabéu Rico, José Luis (1981): *Significados sociales de las fiestas de moros y cristianos*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Botella Nicolás, Ana María (2009): *La música de moros y cristianos de Alcoy: análisis, catalogación y aplicación didáctica en el aula de Secundaria*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. https://roderic.uv.es/handle/10550/38808 [Consultado 16/08/2023].

— (2015): "La música festera en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos* de Alcoy (1940-1980): un análisis documental", en *Revista de Folklore*, 400: pp. 25-46.

— (2016): "La música festera en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos* de Alcoy (1971-1994): un análisis documental (II)", en *Revista de Folklore*, 407: pp. 40-80.

— (2018): *La riqueza de la música de Moros y Cristianos como patrimonio artístico y cultural* (2 vols.). La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Brisset Martín, Demetrio E. (1988): *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. https://docta.ucm.es/entities/publication/db4f8e37-21a9-498a-a119-4890894c0d36 [Consultado 16/08/2023].

— (2001): "Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados", en *Gazeta de Antropología*, 17, doi:10.30827/Digibug.7433 [Consultado 16/08/2023].

Bugg, Doran (2003): *The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section*. Tesis doctoral, Louisiana State University.

Cáceres Valderrama, Milena (ed.) (2017): "Las fiestas de moros y cristianos en el Perú y en Latinoamérica", en Gabino Ponce Herrero (ed.), *Moros y cristianos: un patrimonio mundial. IV Congreso Nacional y I Internacional sobre fiestas de Moros y Cristianos.* Alicante: Universidad de Alicante, pp. 95-120.

— (2021): *La fiesta de moros y cristianos en el mundo* (2 vols.). Lima: Instituto Riva-Agüero/Pontificia Universidad Católica de Perú.

Carbonell, Vicente (1672): *Célebre Centuria que consagró la Ilustre y Real Villa de Alcoy a honor y culto del Soberano Sacramento del Altar (que sea por siempre alabado) en el año 1668*. Valencia: Juan Lorenzo Cabrera.

Carrasco Urgoiti, María Soledad (1963): "Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España", en *PMLA*, 78/5: pp. 476-491.

— (1998): "Variantes de las Comedias de moros", en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 363-370.

Catalá Pérez, Daniel (2012): "La fiesta de moros y cristianos: herencia cultural compartida entre España y América", en Antonio Colomer Viadel (ed.), *América Latina, globalidad e integración* (3 vols.). Madrid: Ediciones del Orto/Ediciones Clásicas, pp. 407-426.

Chávez Lazarte, Martha Eloísa (2021): "Danza de moros y cristianos en Nepeña (Santa, Ancash)", en Milena Cáceres Valderrama (ed.), *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*. Lima: Instituto Riva-Agüero/Pontificia Universidad Católica de Perú, pp. 567-603.

Checa, Francisco (2000): "La fiesta de 'Moros y Cristianos' en Andalucía. Una aproximación desde la antropología", en *Antropolóticas*, 4: pp. 9-44.

Cipollone Fernández, Alberto (2017): *Miguel Villar González (Sagunto-1913-Gandía 1996) y su aportación a la música de las fiestas de moros y cristianos*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante. http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/69792 [Consultado 16/08/2023].

Coloma Payá, Rafael (1962): *Libro de la fiesta de moros y cristianos de Alcoy*. Alcoy: Instituto Alcoyano de Cultura "Andrés Sempere".

Domene Verdú, José Fernando (2001): "El origen incierto de la Música Festera", en *Día 4 que fuera*, pp. 270-275.

— (2015): *Las fiestas de moros y cristianos*. Alicante: Universidad de Alicante.

— (2018): *Las fiestas de moros y cristianos de Villena*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante. http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/77246 [Consultado 16/08/2023].

— (2021): "Las fiestas de Alcoy", en Milena Cáceres Valderrama (ed.), *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*. Lima: Instituto Riva-Agüero/Pontifica Universidad Católica de Perú, pp. 280-293.

Espí Valdés, Adrián (1982): *Nostra Festa*. Alcoy: Asociación de San Jorge de Alcoy.

— (1989): *De las embajadas y los embajadores de los moros y cristianos de Alcoy*. Alcoy: Filà Benimerines.

Fernández Durán, David (2009): *Sistemas de organización melódica en la música tradicional española*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. https://hdl.handle.net/20.500.14352/48818 [Consultado 16/08/2023].

García Escobar, Carlos René (2021): "Las danzas tradicionales de moros y cristianos en América: el caso guatemalteco", en Milena Cáceres Valderrama (ed.), *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*, vol. 2. Lima: Instituto Riva-Agüero/Pontificia Universidad Católica de Perú, pp. 153-170.

García Figueras, Tomás (1940): *Las fiestas de Ntra. Sra. de Gracia en Caudete*. Larache: Instituto General Franco para la Investigación Hispano-Árabe.

García Valdés, Celsa Carmen (1998): "Comedias de moros y cristianos en el teatro de Tirso de Molina", en Ignacio Arellano, Miguel Zugasti y Blanca Oteiza (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional. Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998.* Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 121-137.

Giménez Amorós, Luis (2018): "An Ethnomusicological Approach to Orientalism: The Musical and Historical Study of the Moors and Christians in Villena (Spain)", en *El Oído Pensante*, 6/1: pp. 54-72.

Gisbert Cortés, Juan Javier (2019): *Embajadas. Arte e Historia*. Alcoy: Filà Tomasinas.

González Gomis, José Benjamín (2021a): "Ruperto Chapí y la música festera: una paternidad no demostrada", en *eWali. Revista de investigación antropológica, histórica, cultural y social en el entorno mediterráneo*, 3: pp. 10-20.

— (2021b): "*Mahomet* de Juan Cantó Francés, una revisión historiográfica", en *Situarte. Revista arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad de Zulia*, 16/27: pp. 25-34.

— (2022): "El Concurso de Composición de Musica Festera de Alcoy: relecturas desde el análisis musical (I)", en *eWali. Revista de investigación antropológica, histórica, cultural y social en el entorno mediterráneo*, 4: pp. 54-65.

Jerez Gómez, Jesús David (2013): "Naumaquia mediterránea y parodia en el *Viaje del Parnaso*", en *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 2: pp. 227-244.

Lisón Tolosona, Carmelo (1980): *Invitación a la antropología cultural de España*. Madrid: Akal.

Manzano Alonso, Miguel (1993): *Cancionero Leonés*, vol. 1, tomo 1. León: Diputación Provincial de León.

— (2011): *Cancionero básico de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

Martínez Pozo, Miguel Ángel (2012): *Fiestas de Moros y Cristianos en España*. Benamaurel: Ayuntamiento de Benamaurel.

— (2015): *Moros y Cristianos en el Mediterráneo Español. Antropología, educación, historia y valores*. Granada: Gami.

Oriola Velló, Frederic (2010): *En clau de festa. Aproximació a l'evolució de la música en el cicle festiu valencià*. Valencia: Institut Valencià de la Música/Generalitat Valenciana.

Persichetti, Vincent (1985): *Armonía del siglo xx*. Madrid: Real Musical.

Picó Pascual, Miguel Ángel (2005): "La música escrita para las fiestas de moros y cristianos anterior a la década de los años setenta del siglo xix", en *Revista de Fiestas*, 66: 121.

Pirker, Michael (2001): "Janissary Music", en *Grove Music Online*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14133 [Consultado 26/01/2023].

Pleitez, Mario (2021): "Fiesta de moros y cristianos en territorio de El Salvador 2019", en Milena Cáceres Valderrama (ed.), *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*, vol. 2. Lima: Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica de Perú, pp. 171-188.

Ponce Herrero, Gabino (coord.) (2017): *Moros y Cristianos, un patrimonio mundial*. Alicante: Universidad de Alicante/Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos.

Powley, Edward Harrison (1968): *Turkish Music: an Historical Study of Turkish Percussion Instruments and Their Influence on European Music*. New York: University of Rochester Press.

Pueyo Roy, Mercedes (2019): *El dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Purcell, Henry (1918): "Minuet in A Minor. Z. 659", en William Barclay Squire (ed.), *Suites, Lessons and Pieces for the Harpsichord*. London: J. & W. Chester, Ltd., p. 73.

Ricard, Robert (1932): "Contribution à l'étude des fêtes de 'moros y cristianos' au Mexique", en *Journal de la Societé des Américanistes*, 24/1: pp. 51-84.

Ríos Muñoz, Miguel Ángel (2019): "¡Rataplán... lararán!: un acercamiento semiótico al pasodoble en la obra lírica de Chueca & Cía", en Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*. Granada: Libargo, pp. 109-128.

Rubio Medina, Lucrecia (2017): "Danza de moros y cristianos en México: el caso Totolapan en el estado de Morelos", en Gabino Ponce Herrero (ed.), *Moros y cristianos: un patrimonio mundial. IV Congreso Nacional y I Internacional sobre fiestas de Moros y Cristianos.* Alicante: Universidad de Alicante, pp. 173-190.

Sait Sener, Mehmet (2018): *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Schwandt, Eric y Lamb, Andrew (2001): "March", en *Grove Music Online.* Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080 [Consultado 27/01/2022].

Sobrino Sánchez, Ramón (2002): "Paso doble [pasodoble]", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8. Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, pp. 502-504.

Valenzuela Lavado, Salvador (2016): *Armonía modal, modo de mi y flamenco. Aproximación al "Modo de Mi Armónico" como sistema musical de tradición hispana*. Tesis doctoral, Universidad de Granada. https://digibug.ugr.es/handle/10481/44889 [Consultado 16/08/2023].

Valls Satorres, José María (2019): "Una historia de Mahomet", en *Revista de la Fiesta de Moros y Cristianos*, 80: pp. 157-159.

VV.AA. (2014): *I Congreso Internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos*. Onteniente: Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia.

Warman, Arturo (1972): *La danza de moros y cristianos*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.

II

CIRCUITOS Y *TOURNÉES* IBEROAMERICANAS EN EL "LARGO" SIGLO XIX

https://doi.org/10.31819/9783968695600_007

7. RUTAS Y REPERTORIOS DE LAS COMPAÑÍAS ESPAÑOLAS DE ZARZUELA EN PORTUGAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Pilar Nicolás Martínez
Universidade do Porto - CITCEM

Resumen: Este trabajo documenta la presencia de decenas de compañías españolas de zarzuela en Portugal entre 1856 y 1899, presentando un amplio repertorio. Entre ellas destacaron por su notoriedad algunas, como la compañía de zarzuela y baile de José González, que actuó en 1859 en el teatro de la ópera de Lisboa, el San Carlos y que contaba con cantantes que ya habían interpretado en diferentes teatros españoles y que actuarían posteriormente en Cuba y México. Dos compañías del Teatro Circo de Price de Lisboa contrataron en 1865 y 1866 a Elisa Zamacois, quien despertó pasiones en la capital portuguesa y que en 1869 localizamos en los teatros habaneros Tacón y Albisu, formando parte de la compañía de Gaztambide, que posteriormente se desplazó a México. Incluso la compañía del Teatro Apolo de Madrid congregó en 1884 en la capital portuguesa a Fernández Caballero, Chapí y Ramos Carrión, quienes llegaron a ser condecorados por el rey D. Luis I de Portugal. Como último ejemplo, la compañía del maestro Cereceda que viajó a Lisboa en 1888, 1892 y en 1895, realizando en este último año una gira por otras ciudades portuguesas. Estas y otras agrupaciones contribuyeron a crear en Portugal un gusto por la zarzuela y un público fiel que conocía en profundidad el repertorio.

Palabras clave: compañías teatrales españolas, zarzuela, Portugal, itinerarios, estudios ibéricos.

ROUTES AND REPERTOIRES OF SPANISH ZARZUELA COMPANIES IN PORTUGAL DURING THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Abstract: *This essay studies the presence of dozens of Spanish zarzuela companies in Portugal between 1856 and 1899, presenting a broad repertoire. Among them, some stood out for their notoriety, such as the zarzuela and dance company of José González, which performed in 1859 at the Lisbon Opera House, the San Carlos, and included singers who had previously performed in different Spanish theaters and would later perform in Cuba and Mexico. Two companies from the Teatro Circo de Price in Lisbon hired Elisa Zamacois in 1865 and 1866, who stirred passions in the Portuguese capital and in 1869 was located in the Havana theaters Tacón and Albisu. Zamacois was part of the Gaztambide company, which later travelled to Mexico. Even the company from the Teatro Apolo in Madrid gathered in the Portuguese capital in 1884 Fernández Caballero, Chapí, and Ramos Carrión, who were decorated by King D. Luis I of Portugal. As a final example, the company of maestro Cereceda travelled to Lisbon in 1888, 1892, and in 1895, conducting a tour in other Portuguese cities in the latter year. These and other groups contributed to fostering a taste for zarzuela in Portugal and cultivated a loyal audience well-versed in the repertoire.*

Keywords: Spanish theater companies, Spanish lyric-dramatic, Portugal, itineraries, Iberian Studies.

Introducción

Las investigaciones que tienen por objeto de estudio reconstruir las relaciones culturales, literarias y musicales que tuvieron lugar en el siglo XIX entre España y Portugal no han prestado demasiada atención al género dramático ni al hecho teatral en sus diferentes manifestaciones: teatro declamado y teatro lírico. Si tenemos en cuenta la relevancia que el teatro tuvo en este periodo, la necesidad de profundizar en esta cuestión queda plenamente justificada como forma de ampliar el campo de los Estudios Ibéricos. Tal y como enfatiza David Thatcher Gies: "El teatro es, a la vez, reflejo y agente de

los cambios socioculturales del siglo XIX. Por esta razón, todo énfasis es poco para valorar la importancia del teatro del XIX: no es simplemente el tradicional 'espejo de la sociedad'" (Gies 1996: 3).

Así, el objetivo de este trabajo es aportar un nuevo prisma al estudio de las relaciones culturales entre ambos países y los puentes que crearon con Iberoamérica, en un momento en que tanto Portugal como España sufrieron profundos cambios "en su estructura social, en su estabilidad económica y política, y en su autodefinición, es decir, en lo que llamamos hoy en día 'identidad'" (Gies 2002: 175), transformaciones que se verán reflejadas en el teatro:

> La reconstrucción de la evolución histórica de estas relaciones sistémicas entre las literaturas y culturas de la Península [es] uno de los objetos primordiales de los Estudios Ibéricos […], de hecho, no es casual que los ensayos producidos en este campo tiendan a enfocarse sobre todo en los momentos de mayor contacto e interferencia: los siglos XVI-XVII […], el tránsito entre los siglos XIX y XX o los periodos democráticos contemporáneos, fundamentalmente (Sáez Delgado y Pérez Isasi 2018: 8-9).

Nuestro trabajo ha profundizado en rastrear esas conexiones y, principalmente, la dimensión de la representación del teatro español decimonónico en Portugal: compañías teatrales, repertorio que subían a escena, teatros o salas donde actuaban, itinerarios, etc., prestando especial atención a la recepción que estas manifestaciones artísticas tuvieron en la crítica especializada y en los espectadores portugueses (Nicolás Martínez 2015, 2017 y 2018).

Para reconstruir los circuitos y las estancias de las compañías teatrales líricas españolas, nos hemos basado en datos extraídos de fuentes hemerográficas portuguesas, en concreto, de prensa periódica de tirada diaria. A partir de la información publicada en las secciones de espectáculos, se ha podido establecer el tiempo que cada compañía pasó en la ciudad, así como el repertorio que subió a escena. Además, con frecuencia se publicaban críticas sobre el desempeño de los artistas o las reacciones del público. Por ejemplo, para la ciudad de Lisboa se han cruzado datos de entre 1850 y 1899, obtenidos sistemáticamente de las siguientes fuentes: *Diário do Governo* (1835-1859), *A*

Revolução de Setembro (1840-1901), *Diário de Lisboa* (1859-1868) y *Diário Ilustrado* (1872-1910).[1]

Esta recopilación de datos ha permitido extraer una preciosa y variada información sobre las rutas que seguían las compañías, los periodos del año en los cuales realizan sus giras y el tiempo que pasaban en cada ciudad. Así, corroboramos las palabras de Ramón Sobrino, que ya desde el resumen de su artículo de 2018: "Circulación de repertorio y compañías teatrales en España a través de las fuentes hemerográficas: un camino por recorrer", reivindicaba la necesidad de afrontar esta clase de investigación, aún poco frecuente, desde una perspectiva historiográfica de la microhistoria, pues

> [...] arrojaría mucha luz sobre la cotidianeidad de nuestra vida teatral, de nuestra microhistoria teatral. Permitiría comprobar la existencia de circuitos de movilidad de compañías y artistas y su evolución. Además, mostraría cómo se extienden los repertorios a través de dichos circuitos, la velocidad de llegada de las obras nuevas a provincias o el éxito de determinados títulos y espectáculos (Sobrino 2018: 282).

Siguiendo estos hilos y tras entretejer las conexiones, se puede aseverar el papel prominente que la zarzuela restaurada tuvo en Portugal, pues sus principales ciudades, y en especial Lisboa, formaban parte de las habituales rutas que seguían las compañías dramático-líricas españolas en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, debido tanto a la frecuencia de sus visitas al país como, en algunos casos, a su larga permanencia.

Antes de entrar en detalles sobre los pasos de algunas de aquellas compañías, conviene presentar un breve panorama del desarrollo que tuvo la zarzuela en Portugal, dado que tradicionalmente se ha considerado que este género no logró asiento definitivo en otros países europeos (Temes 2014: 18). En cambio, observamos que la difusión de la zarzuela decimonónica sigue

[1] La información recogida se ha ido compilando en una base de datos organizada por entradas que comprenden varios aspectos: detalles sobre la fuente periódica consultada, fecha concreta de cada actuación, localidad, sala teatral, tipo de función, título de la obra en español y/o traducida al portugués, autor del libreto y compositor, género y compañía dramática, indicando asimismo los intérpretes, en el caso de que se especifiquen.

en Lisboa una trayectoria parecida a la de las representaciones de las obras en otras ciudades españolas tras su estreno en Madrid. Que la presencia de la zarzuela en Portugal no fue exactamente puntual es algo que intuye cualquier especialista que haya estudiado las peripecias vitales de compositores y artistas o los itinerarios de las compañías; sin embargo, faltaba una visión de conjunto para comprender mejor el desarrollo de esta manifestación en el país vecino.

1. La zarzuela en Portugal: consolidación de un gusto

Como punto de partida, ofreceremos algunos datos generales sobre la zarzuela en la capital portuguesa entre 1850 y 1899, fenómeno que se replicó por todo el país, incluso en Açores o Madeira. En Lisboa se representaron en esos cuarenta y nueve años alrededor de 400 zarzuelas diferentes (en concreto, 387), predominando como es lógico el teatro musical de género chico, que constituye algo más de la mitad del cómputo, con 221 obras. A su vez, superan holgadamente las cien funciones zarzuelas como *El proceso del Cancán* (1873) del maestro Barbieri con libreto de Amalfi, seudónimo de Rafael María Liern; *La Gran Vía* (1886) de Federico Chueca y Joaquín Valverde, con libreto original de Felipe Pérez y González; *Cádiz* (1886) también de Chueca y Valverde con libreto de Javier de Burgos; *La verbena de la Paloma* (1894) de Tomás Bretón y libreto original de Ricardo de la Vega; y *Certamen nacional* (1888), compuesta por Manuel Nieto y libreto original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Y con más de cincuenta funciones: *Chateau Margaux* (1887), *Los africanistas* (1894), *El barberillo de Lavapiés* (1874), *Marina* (1855), *Jugar con fuego* (1851), *Campanone* (1860), *Toros de puntas* (1885), *El testamento azul* (1874) o *De Madrid a París* (1889).

Aunque *Jugar con fuego*, *Marina* o *Campanone* cuenten con la mitad de las actuaciones que tuvieron *El proceso del Cancán* o *La Gran Vía*, aquellas fueron interpretadas por un mayor número de artistas. Por lo tanto, ciertas zarzuelas grandes, a pesar de los años transcurridos desde su estreno, seguían agradando al público portugués y formaban parte del repertorio de un vasto número de compañías. Por ejemplo, *Jugar con fuego*, desde que se representó

por primera vez en Lisboa el 24 de abril de 1857, volvió a subir a escena casi todos los años hasta 1897, interpretada por veinticinco formaciones diferentes. Lo mismo pasó con la zarzuela de Emilio Arrieta *Marina*, cuyo estreno en Lisboa tuvo lugar en 1859 y continuó interpretándose por veinticuatro compañías españolas —y alguna más italiana— hasta 1898. Sin embargo, de las 150 actuaciones de *El proceso del Cancán* ochenta y cinco las representaron dos compañías entre agosto de 1878 y enero de 1880. De ambas formaba parte la tiple Romualda Moriones, que quedó definitivamente convertida en "La Seguidilla" para el imaginario de los lisboetas de esos años.

Tanto las obras más representativas de la primera etapa de la zarzuela grande como las del género chico fueron bien conocidas por los aficionados portugueses al teatro lírico español, pero también llegó a la capital la moda del género bufo con *El joven Telémaco* al frente. A ello contribuyeron las dos compañías que se autodenominaban los Bufos madrileños (la que formó el bailarín Manuel Guerrero primero y la original de Arderius un año después), que actuaron en la ciudad en 1867 y 1868. Al mismo tiempo, no olvidemos que José Rogel, uno de los compositores fundamentales para Francisco Arderius en el periodo de los bufos (Casares Rodicio 1996-1997: 80), fue maestro de orquesta a inicios de la década de los ochenta en el Teatro da Trindade, periodo en el que además de operetas francesas y alemanas volvieron a tocarse en esa sala algunas de sus propias composiciones como *Las amazonas del Tormes* o *El último figurín*.

De hecho, se puede apreciar que las etapas por las que pasó la zarzuela en España en la segunda mitad del siglo XIX se produjeron de forma similar en Portugal. Por añadidura, según se aproxima el final del siglo, la diferencia temporal entre el estreno de obras clave de cada periodo en la capital española es cada vez menos significativa si se compara con la primera representación encontrada en Lisboa.[2] Por ejemplo, en el caso de la zarzuela

[2] Debe aclararse que puede existir un margen de error en la fecha anotada para el estreno de una obra en Lisboa, puesto que el dato se extrae de la prensa y, en ocasiones, una compañía puede tener su primera función en determinada noche y los diarios, por diversos motivos, no hacerse eco de la noticia. No obstante, se puso especial cuidado en precisar lo más posible estas fechas, por lo que se espera que ese margen de error no sea, en general, demasiado significativo.

grande observamos que las obras tardaron algunos años en llegar a la capital portuguesa salvo el caso especial de *El Duende* de Rafael Hernando con libreto de Luis de Olona, que mencionaremos a continuación. Consideramos que esta demora se debe a que la consolidación de un público fiel al género lírico español se va forjando lentamente durante las décadas de 1850 y 1860. Por otra parte, están comenzando a crearse los contactos entre los empresarios teatrales y las salas de representación y, por último, la movilidad por la península aún era muy deficitaria. La particularidad de *El Duende* es que su enorme éxito lo forjó una compañía portuguesa que actuó inicialmente en el Teatro D. Maria II, subiendo a escena una adaptación de la pieza traducida al portugués que se convirtió en una de las obras más representadas en los teatros de la capital durante la segunda mitad del siglo XIX (Bastos 1908: 297). El género bufo llegó con bastante rapidez a Portugal: sus obras más representativas no tardaron ni un año en ser conocidas por los espectadores de Lisboa y fueron interpretadas tanto por compañías españolas como por portuguesas que tradujeron los libretos. En el caso del género chico, el estreno en Lisboa de las piezas más célebres se produce, por lo general, tan solo unos meses después que en Madrid (tabla 7.1).

Tabla 7.1: Estrenos de zarzuela grande, obras de género bufo y género chico en Madrid y Lisboa.

Zarzuela grande	Estreno en Madrid	Estreno en Lisboa	Diferencia aproximada
El duende	6 de junio de 1849	2 de junio de 1850	Un año (Cía. Portuguesa)
Jugar con fuego	6 de octubre de 1851	24 de abril de 1857	Cinco años y seis meses
El valle de Andorra	5 de noviembre de 1852	1 de mayo de 1857	Cuatro años y cinco meses
Los diamantes de la corona	15 de septiembre de 1854	20 de mayo de 1857	Dos años y ocho meses
Marina	21 de septiembre de 1855	27 de abril de 1859	Tres años y siete meses
El juramento	20 de diciembre de 1858	1 de mayo de 1865	Seis años y cuatro meses

Género bufo			
El joven Telémaco	23 de septiembre de 1866	11 de junio de 1867	Ocho meses
Un sarao y una soirée	12 de diciembre de 1866	13 de julio de 1867	Siete meses
Los órganos de Móstoles	14 de septiembre de 1867	29 de abril de 1868	Siete meses
Robinson	18 de marzo de 1870	Noviembre de 1871[3]	Un año y ocho meses (Cía. Portuguesa)
Pepe Hillo	1 de octubre de 1870	Mayo de 1871	Siete meses (Cía. Portuguesa)

Género chico			
La Gran Vía	2 de julio de 1886	28 de mayo de 1887	Diez meses
El año pasado por agua	1 de marzo de 1889	27 de junio de 1891	Dos años y tres meses
La verbena de la Paloma	17 de febrero de 1894	9 de agosto de 1894	Cinco meses y medio
Agua, azucarillos y aguardiente	23 de junio de 1897	21 de octubre de 1897	Cerca de cuatro meses
La Revoltosa	25 de noviembre de 1897	3 de marzo de 1898	Tres meses

Las razones que explican esta relativa inmediatez son diversas. La principal es que en las últimas décadas del siglo, en las carteleras de Lisboa, Coímbra y Oporto, era normal encontrar espectáculos de zarzuela, dado que ya existía un público —de distintos estratos sociales— que era gustoso conocedor del repertorio y lo demandaba. A la vez, con la mejora de los medios de transporte, la asiduidad con la que los artistas españoles hacían giras aumentó. A este respecto, es ilustrativo apreciar cómo va creciendo el número de grupos de artistas de zarzuela que actuaron en Lisboa, pues en el periodo estudiado se ha documentado la presencia de sesenta. A estas deben sumarse otras seis que representaban un repertorio mixto de piezas declamadas y líri-

[3] En el caso de las obras interpretadas por compañías portuguesas, las fechas recogidas son aproximadas. Esto se debe a que en un principio costó identificarlas, pues no era raro que también se tradujesen los títulos y, por otro lado, la frecuencia del número de funciones era muchísimo mayor que el de las piezas interpretadas por las compañías españolas que actuaban en un teatro un periodo muy concreto de tiempo.

cas (tabla 7.2). Pese al considerable incremento de los años noventa, hay que matizar que la primera compañía que incluía zarzuelas en su repertorio llegó a Lisboa en 1856 (representando con éxito *Colegialas y soldados* del maestro Hernando). Por otro lado, en las décadas anteriores a los noventa, las estancias en la ciudad eran mucho más largas. Incluso con la inauguración del Teatro dos Recreios Whittoyne, en otoño de 1875, se asentó una compañía permanente de zarzuela que, aunque fue variando el elenco, permaneció en esta sala cuatro años.

Tabla 7.2: Compañías españolas de zarzuela documentadas en Lisboa, 1850-1899.

Década	Compañías españolas de zarzuela en Lisboa
1850-1859	5
1860-1869	6
1870-1879	11
1880-1889	14
1890-1899	30

Con todo, el perfil de la mayoría de las compañías que llegan a Lisboa en primavera y verano coincide con la cuarta tipología de las actuaciones, que atiende a su localización geográfica, definidas por Ramón Sobrino como "compañías que desarrollan una temporada de otoño-invierno en Madrid —donde suelen estrenar repertorio nuevo—, otra de primavera en otra ciudad importante, y giras en provincias" (Sobrino 2018: 269). Aunque también se localizan compañías del tercer tipo, aquellas "que permanecen en un teatro en otoño, invierno y primavera, y realizan giras durante el verano" y, en menor medida, del quinto, "compañías que desarrollan su actividad realizando giras durante todo el año, generalmente en zonas geográficas definidas" (Sobrino 2018: 269). En este último caso, dos son los ejes que constituyen los itinerarios que solían seguir buena parte de estos grupos. Por un lado, el que enlazaba Badajoz con Évora y Lisboa; y, por el otro, el más frecuente que seguía la ruta de Lisboa hacia el norte pasando por Coímbra, Oporto y desde ahí hasta llegar a Galicia, donde solían actuar en los teatros

de Pontevedra, Santiago de Compostela y A Coruña. Tampoco se puede olvidar las compañías teatrales portuguesas que representaron para sus compatriotas zarzuelas con libretos traducidos. En los siguientes apartados nos centraremos en reconstruir la estancia de algunas de estas compañías en Lisboa y los circuitos de movilidad del grupo o de sus artistas, según los datos localizados en la prensa periódica, entrecruzados con la bibliografía especializada.

2. Compañía española de zarzuela y baile de José González (1859)

Se trata de la segunda agrupación de la década de los años cincuenta, cuyo repertorio estaba compuesto íntegramente por teatro lírico. Sus intérpretes ya habían alcanzado reconocimiento en España. Destacaban entre ellos: José González, Isidoro Pastor, Manuel Crescj (o Cresci, aunque en la prensa portuguesa lo habitual es que su apellido aparezca escrito como Crescy) y Eloísa Barrejón. Sobresale el hecho de que actuaron en el teatro lisboeta de la ópera, como da cuenta Francisco da Fonseca Benevides en su estudio histórico de 1883 sobre el Real Teatro de San Carlos de Lisboa (Benevides 1993: 270-271), puesto que en el periodo al cual nos ceñimos solo otras dos compañías de zarzuela, en 1866 y 1870, subieron al escenario de esta sala. Su permanencia en Lisboa tuvo lugar entre el 25 de junio y el 16 de julio en el mencionado Teatro de San Carlos, dado que su actividad quedó interrumpida debido a la muerte de la reina consorte de D. Pedro V: D. Estefânia, fallecida el día 17 de julio de 1859. Por ese motivo, se cerraron los teatros y se impidieron los espectáculos públicos durante ocho días.[4]

Pese a que la prensa no lo especifica, creemos entender que la llegada de los artistas que conformaron este grupo y su partida fue progresiva, pues tenemos noticia de que en el Teatro do Ginásio actuó desde finales de abril hasta el 21 de junio la llamada Compañía española de zarzuela y ópera cómica, de la cual no tenemos más información que el título de las obras que representaron y la mención al bailarín y coreógrafo Ambrosio Martínez, que poco después también formará parte de la compañía de José González. Por

[4] *A Revolução de Setembro*, n.º 5161, 19 de julio de 1859: 1.

otro lado, localizamos a algunos de los intérpretes en el Teatro D. Fernando entre el 9 de octubre y 5 de diciembre de ese mismo año, aunque, por ejemplo, Eloísa Barrejón había sido sustituida por la tiple Ángela Moreno.

En el *Diccionario de la zarzuela,* coordinado por Emilio Casares, leemos una extensa entrada sobre el director de la compañía y tenor, José González Orejuela. A inicios de los años cincuenta, era "uno de los puntales del teatro del Circo" (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 913). De hecho, Emilio Cotarelo y Mori hablando sobre el estreno de *El dominó azul* incluye las buenas críticas que recibió en la prensa de 1853 (2000: 399) y comenta sobre la temporada de 1852-1853 del Circo que "de hombres, como ya contaba con lo mejor, que eran Salas, Caltañazor, González, Calvet y Carceller, poco nuevo necesitaron" (Cotarelo y Mori 2000: 420-421). Sin embargo, tras las desavenencias entre la Sociedad Artística y Emilio Arrieta, la siguiente temporada se produjo un cambio de personal en el Teatro del Circo, por lo que salió José González, que según explica Cotarelo "quiso ir a correr mundo, dejando algo desamparada a la empresa, que no halló fácil sustituto a tan buen cantante y que además conocía todas las zarzuelas que se habían estrenado desde 1849" (2000: 423). Nos encontraremos a este destacado tenor granadino en Portugal en el verano de 1859 y sabemos que en 1860 formó parte de una compañía de zarzuela contratada para actuar en el Teatro Tacón de La Habana (Cotarelo y Mori 2000: 715).

El resto de los cantantes masculinos que integraban su compañía venían de trabajar en teatros andaluces. En 1858, el barítono Manuel Crescj actuaba en el Teatro Principal de Cádiz (Cotarelo y Mori 2000: 681). En el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Saldoni se le dedica una entrada con el nombre de D. Manuel Valle y Cresci comentando sobre él lo siguiente: "en 1860 había cantado de primer barítono en varios teatros de España y Portugal […]" (Saldoni 1881, vol. 4: 356). Y, efectivamente, sabemos que Crescj se quedó solo en Lisboa tras disolverse esta compañía y, por ejemplo, en diciembre de 1859 se hizo una función en su beneficio en el teatro de D. Maria II en la cual cantó algunas canciones españolas, aún permaneció parte del invierno de 1860. Años después, en 1866, regresó a Lisboa formando parte de la Compañía española de zarzuela de José M.ª Fuentes, a la que se aludirá a continuación. En 1868 localizamos a este barítono en Cuba y México (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 574).

Con respecto al tenor cómico Isidoro Pastor, también lo situamos en Cádiz en la temporada de 1858-1859 y, después de su paso por Lisboa, tanto Pastor como Crescj fueron contratados para actuar en el Teatro del Circo de Madrid (Casares Rodicio 2002, vol. 2: 285). A su vez, en la temporada de 1858-1859 Cotarelo situaba a la tiple Eloísa Barrejón en Zaragoza (2000: 714) y en 1866 esta contralto de "voz robusta y afinada" viajó a Cuba disfrutando de un gran éxito en el Teatro Tacón de La Habana (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 228). El resto de los miembros del grupo eran Marta Villar, el Sr. Palatín, el Sr. Riosa y el Sr. Cancheloti. Se sabe que interpretaron las siguientes obras: *Catalina*, *El diablo en el poder*, *Jugar con fuego*, *La cisterna encantada*, *Los magyares*, *Marina*, *El juramento*, *El lancero*, *El relámpago*, *Los dos ciegos* y *Un caballero particular*.

3. Compañía española de zarzuela de José M.ª Fuentes (1866)

El estreno de esta formación ocurrió el 31 de marzo de 1866 en el Teatro Circo de Price y estuvo rodeado de gran expectación, pues ya desde el 9 de febrero iban apareciendo anuncios en los diarios lisboetas que informaban sobre la nómina de actores y las reformas emprendidas en la sala teatral para preparar este acontecimiento.[5] El empresario era José M.ª Fuentes, quien en esa época regentaba también el Teatro San Fernando en Sevilla. Los periodistas afirmaban que su nombre al frente de la agrupación era garantía de que se iba a disfrutar de una excelente época de zarzuela. Incluso se decía que el Sr. Fuentes, durante el tiempo en que el cólera hizo estragos en Sevilla, continúo pagando la mitad de los sueldos a los artistas, pese a que el teatro estaba cerrado.[6] Cotarelo y Mori menciona a Fuentes asociándolo con la compañía que actuó en el Liceo de Barcelona en la temporada de 1855-1856, donde ejerció de director de escena (2000: 549). Por otro lado, el 3 de julio, se lee un anuncio en el cual se informa de una función en beneficio dedicada al director de la compañía: José Máiquez, y el director de orquesta era Santiago Ramos.[7]

---

[5] *A Revolução de Setembro*, n.º 7141, 17 de marzo de 1866: 2.

[6] *A Revolução de Setembro*, n.º 7111, 9 de febrero de 1866: 3.

[7] *A Revolução de Setembro*, n.º 7226, 3 de julio de 1866: 3.

Sin embargo, la gran noticia era que regresaba Elisa Zamacois, la tiple que había tenido un deslumbrante éxito el año anterior (Nicolás Martínez 2017: 389-391) y que contaba con una legión de admiradores en la capital. Su esperada reaparición no decepcionó a nadie. En su primera noche interpretó *Una vieja*, *Anzo Visconti* y *Nadie se muere hasta que Dios quiere* y logró "uma cousa difficílima para muitos artistas, enthusiasmar uma platéa, falar com paixão aos differentes sentidos do espectador, e arrancar-lhe applausos sinceros, que é o mais bello e rico florão que póde armar a corôa d'um artista".[8] Se realizaron dos funciones en su beneficio, una el 28 de abril y otra el 17 de julio. En estas noches la actriz y cantante siempre introducía algún guiño divertido para los espectadores. Por ejemplo, en la representación de *En las astas del toro* "a beneficiada executará a parte de maestro, vestida de homem, do mesmo modo que todas as senhoras executam os papeis de cavalheiros e estes os das senhoras".[9] La otra primera tiple era Adela Rodríguez que gozó de buenas críticas, sobre todo en los papeles cómicos.[10] Cotarelo y Mori (2000: 832) dice de ella que había sido alumna del conservatorio y que debutó en el Teatro del Circo de Madrid en la temporada de 1862-1863, donde trabajaba con el barítono Manuel Crescj. Por su parte, Carolina Luján interpretaba los papeles femeninos secundarios.

El primer tenor era José Grau. Hizo, por ejemplo, el papel de Jorge en la zarzuela *Marina* y, al respecto, se comentó: "O Sr. Grau tem uma voz extremadamente melodiosa, e foi muito applaudido em diversos trechos".[11] En la noche de su beneficio, el sábado 5 de mayo, se lució en *El dominó azul* y en *A rey muerto*.[12] El primer barítono era Manuel Crescj que, como se ha visto, ya era conocido y apreciado por el público lisboeta desde 1859. Por ello, el día del estreno de esta compañía fue aplaudidísimo por su interpretación en *Marina*; debido a su ejecución en las seguidillas y el tango, la audiencia le solicitó hasta tres veces "las honras de bis" y la crítica resaltaba que desde la última vez que visitó la ciudad: "tem feito sensiveis progressos e aperfeiçoa-

[8] *A Revolução de Setembro*, n.º 7154, 4 de abril de 1866: 2. En la transcripción de los textos portugueses se ha mantenido la ortografía de la fuente original.

[9] *A Revolução de Setembro*, n.º 7237, 15 de julio de 1866: 2.

[10] *A Revolução de Setembro*, n.º 7153, 3 de abril de 1866: 2.

[11] *A Revolução de Setembro*, n.º 7153, 3 de abril de 1866: 2.

[12] *A Revolução de Setembro*, n.º 7183, 8 de mayo de 1866: 2.

do o methodo do canto".[13] Por cierto, Grau y Crescj volverán a coincidir en la misma compañía en 1868 representando en México y Cuba (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 574). El primer tenor cómico era Isidoro Pastor, otro habitual en los teatros de Lisboa, apreciado y reconocido por representar junto a Crescj en 1859 y con Elisa Zamacois en 1865. En esta ocasión, recibió una gran ovación en *El secreto de una dama*: "A nova zarzuela está muito bem ensaiada e posta em scena, graças ao zelo e disvelos do sympathico e festejado tenor cómico D. Izidoro Pastor. O gracioso tenor tem sido muito applaudido […], é o tenor cómico predilecto dos *dilettanti* da zarzuela".[14] También dieron unas pocas funciones en el teatro de la ópera el San Carlos. La primera el 23 de abril contó con la vistita "hasta el final" de la familia real. Luego, en mayo, actuaron el 3, 8, 16 y 30 (Benevides 1993: 316-317).

En junio, la compañía viajó a la ciudad de Oporto, donde su presencia —en la Invicta— también despertó gran interés. Acerca de este viaje se descubre una positiva crítica del famoso escritor Ramalho Ortigão, que en esta época trabajaba como crítico literario y folletinista en el periódico *O Jornal do Porto*.[15] Sin embargo, en el norte el negocio no fue muy lucrativo como se puede leer en la siguiente nota: "Apesar do merito dos artistas da companhia, a concorrencia tem sido tão limitada ao theatro de S. João, que se vê obrigada a volver a esta capital".[16] Por esta causa, regresaron a Lisboa y anunciaron un nuevo abono que comprendía otras veinte funciones: desde el 21 de junio hasta el 21 de julio.[17] Al día siguiente, la agrupación se despidió con una función extraordinaria en la que repetían la zarzuela en un acto *El niño* y *Las amazonas del Tormes*, que debido al entusiasmo que provocaba en el público se podía ver al mismo tiempo representada en el Teatro da Rua dos Condes traducida al portugués. Esta compañía subió a escena un total de treinta y seis zarzuelas diferentes.[18]

---

[13] *A Revolução de Setembro*, n.º 7153, 3 de abril de 1866: 2.

[14] *A Revolução de Setembro*, n.º 7162, 13 de abril de 1866: 2.

[15] *O Jornal do Porto*, n.º 127, 7 de junio de 1866: 2.

[16] *A Revolução de Setembro*, n.º 7212, 15 de junio de 1866: 2.

[17] *A Revolução de Setembro*, n.º 7214, 17 de junio de 1866: 2.

[18] La lista completa es la siguiente: *¡Si yo fuera rey!*, *A rey muerto*, *Azón Visconti*, *Buenas noches*, *Sr. Don Simón*, *Campanone*, *Casado y soltero*, *Catalina*, *El diablo en el poder*, *El dominó azul*, *El estreno de una artista*, *El juicio final*, *El lancero*, *El loco de la guardilla*, *El niño*, *El*

4. Compañía española de zarzuela del Teatro Apolo de Madrid (1884)

Sin duda, la compañía dramático-lírica del Teatro Apolo de Madrid fue la más destacada de las que pasaron por Lisboa. Formaban parte de ella figuras de la talla del libretista Miguel Ramos Carrión, como director artístico, los maestros Manuel Fernández Caballero y Ruperto Chapí y los decorados estaban pintados por el escenógrafo Francisco González Candelbac, conocido por decorar el techo del Gran Teatro de Córdoba, inaugurado en enero de 1873. También sus intérpretes habían alcanzado gran reputación en España. Las primeras tiples eran Dolores de Franco y Salas y Dolores Cortés, que causaron igual admiración en Portugal. Otros ya habían actuado con éxito en Lisboa anteriormente como Miguel Soler, el director de escena y bajo serio que estuvo en el Teatro dos Recreios Whittoyne entre 1879 y 1880, o el tenor cómico Pedro Constanti, asiduo intérprete en la ciudad. También estaban los primeros tenores: Eduardo Bergés, que llegaba por primera vez pero que regresaría en la última década del siglo con su propia compañía, y Rafael Laffita. El primer barítono era Rafael de Arcos. Su estreno en el Coliseu dos Recreios se realizó el sábado, 7 de junio, y la última función fue el jueves, 10 de julio de 1884. En este mes solo dieron una función en beneficio, el 15 de junio, cuya recaudación iba destinada a las guarderías de S. M. la reina, D. Maria Pia de Saboia. A los pocos días de su estreno, 9 de junio, se publicaba la siguiente noticia en la cual resaltaban la calidad e importancia de esta compañía:

> COLYSEU. Cantou-se ante-hontem a opera *Marina*, que muito agradou. Foi recebida com enorme enthusiasmo a companhia hespanhola. Tem artistas de grande merito; bons artistas e bons actores. É a melhor e mais completa companhia de zarzuela que aqui tem vindo. Não póde mesmo haver melhor. Berges é um tenor notabillissimo, de primeira plana, com uma voz possante e firme de que sabe tirar todo o partido. Cortez é uma cantora distincta, com

---

postillón de la Rioja, *El sargento Federico*, *El secreto de una dama*, *En las astas del toro*, *Entre mi mujer y el negro*, *Estebanillo*, *Frasquito*, *Jugar con fuego*, *La colegiala*, *La hija del regimiento*, *Las amazonas del Tormes*, *Las dos coronas*, *Las hijas de Eva*, *Las ventas de Cárdenas*, *Los magyares*, *Marina*, *Mis dos mujeres*, *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, *Un caballero particular*, *Un pleito*, *Un tesoro escondido* y *Una vieja*.

> muitos e bons recursos vocaes. Arcos, além de bom cantor, é excellente artista. Soler é um baixo cantante de primeira ordem. O maestro Chapí teve grande ovação pela maneira porque dirigiu a orchestra na opera, e Caballero foi applaudidissimo na symphonia.
> Hoje repete-se a *Marina*, em recita para os srs. accionistas e portadores de obrigações. A'manhã sóbe á scena *El Barberillo de Lavapiés*.[19]

En sucesivas crónicas, se cuenta que la sala estaba habitualmente muy concurrida y que los principales artistas recibían calurosos aplausos. Por ejemplo, las representaciones de *Las dos princesas* (1879) y de *La gallina ciega* (1873) fueron ovacionadas, dado que los espectadores lisboetas no tenían dudas de que los directores de esta compañía eran el libretista y el compositor de ambas zarzuelas. De hecho, durante esta estancia, Ramos Carrión, Fernández Caballero y Chapí fueron condecorados con el "Hábito da Ordem de Cristo" por el rey D. Luis I de Portugal.[20] Con respecto al repertorio, representaron las siguientes doce zarzuelas: *Boccaccio*, *Campanone*, *Catalina*, *El barberillo de Lavapiés*, *El dominó azul*, *El hombre es débil*, *El sacristán de San Justo*, *Jugar con fuego*, *La gallina ciega*, *La Marsellesa*, *Las dos princesas*, *Mis dos mujeres* y, la ópera en tres actos, *Marina*. Unos meses después, a inicios de 1885, esta compañía inició una gira por Argentina y Uruguay, gracias a los contactos de Fernández Caballero con el empresario y compositor español Avelino Aguirre, afincado en Argentina desde tiempo atrás.[21]

5. Compañía española de zarzuela del maestro Guillermo Cereceda (1888, 1892 y 1895)

Fernández Caballero, Chapí, Barbieri, Bretón, Rogel o García Catalá fueron algunos de los compositores que estuvieron en Lisboa. A finales de siglo, se les suma Guillermo Cereceda, escenificando en la capital once de sus com-

---

[19] *Diário Ilustrado*, n.º 3988, 9 de junio de 1884: 2.

[20] *Diario Ilustrado*, n.º 3996, 17 de junio de 1884: 2; y *A Revolução de Setembro*, n.º 12552, 18 de junio de 1884: 1.

[21] Véase el ensayo de Nuria Blanco Álvarez en este mismo libro.

posiciones originales. En 1888 estuvo este último tres meses con su compañía en el Real Coliseu de Lisboa y representaron treinta obras diferentes; en 1892 subieron al palco del Coliseu dos Recreios veintiséis piezas distintas; y en 1895 actuaron en ambos coliseos durante dos meses e interpretaron otras veinte obras.

La visita de 1888 fue accidentada. Las primeras actuaciones fueron muy aplaudidas, escenificando *La Gran Vía* en dieciséis ocasiones y *Cádiz*, en veintisiete. Sin embargo, la prensa le reprochó la mala elección del repertorio, pues las puestas en escena de las adaptaciones al español de las operetas *Niniche*, *Una broma en carnaval* o *Fatinitza* se criticaron con ironía, tachándolas de muy aburridas, por lo que la asistencia reaccionó negativamente. Se compensó más tarde con el éxito de su zarzuela *Pepe Hillo* (1870), obra que curiosamente había triunfado en Lisboa en la versión traducida que realizó varios años antes una compañía portuguesa del Teatro da Trindade, pero que era la primera vez que la interpretaban artistas españoles en la ciudad. En el elenco destaca su mujer: la primera tiple Consuelo Montañés, perteneciente a una célebre familia de cantantes y cuñada de Isidoro Pastor. También viajaba con la pareja su hijo de cinco años: Felipito Cereceda, que actuaba en *La Gran Vía* realizando el papel de Rata 3.º y, según se cuenta, obtenía todas las noches una gran ovación.[22]

De su segunda estancia en 1892, lo más comentado fue la banda de cornetas que acompañaba al agrupamiento. Los espectáculos del maestro Cereceda daban especial protagonismo a una escenografía de gran aparato. En este caso, ideó una "vistosa" banda femenina disfrazada de oficiales de regimiento que acompañaba a la orquesta con su toque de corneta. Aquello despertó la atención de numerosos espectadores y en la función del 17 de abril, en la que subía a escena la zarzuela militar del propio Cereceda, *La espada de honor* (1892), la sala se llenó. Los cronistas relataron que las familias de primer orden habían alquilado los camarotes e, incluso, asistieron al espectáculo sus majestades *El-Rei*, la reina D. Amélia y el infante D. Afonso (figura 7.1).

Debido a la buena recepción, Cereceda repitió la receta en su tercera visita, la de 1895, donde vuelve a incorporar en sus espectáculos la banda

[22] *A Revolução de Setembro*, n.º 13763, 14 de julio de 1888: 2.

Figura 7.1: *Diário Ilustrado*, n.º 6858, 2 de mayo de 1892: 1.

de cornetas y a poner en escena su zarzuela *La espada de honor*, de la cual se realizó una parodia en portugués titulada *A espada de honra*, estrenada a finales de mayo en el Teatro de Variedades. Entre el elenco sobresale la joven primera tiple Pilar Delgado y Espejo, hija del primer tenor Juan Delgado, que había debutado tres años antes en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid. La primera función de la compañía levantó gran interés y el sábado, 9 de febrero, la prensa se hizo eco del evento:

> Coliseo dos Recreios. Chegou finalmente a grande noite. É hoje que se realisa n'este elegante Coliseo a inauguração dos espectaculos da nova empreza, estreando-se a companhia de zarzuela do distincto e bem conhecido maestro Cereceda, que tão brilhante epocha já teve em Lisboa.
> As zarzuelas escolhidas para o espectaculo d'esta noite são: *Antolini*, *Jai Alai*, com musica do maestro Cereceda, e *El chaleco blanco* em que toma parte a brilhante banda de cornetas. No *Jai Alai* ha um jogo de pelotas, que muito deve agradar.
> A escolha do espectaculo e tudo mais, justifica bem o grande enthusiasmo que ha por esta estreia.[23]

[23] *Diário Ilustrado*, n.º 7860, 9 de febrero de 1895: 3.

En esta tercera ocasión estuvieron en Lisboa hasta el 19 de marzo, después se fueron de gira por Portugal y regresaron a Lisboa entre abril y mayo. Interpretaron las siguientes obras: *¡¡Ya somos tres!!*, *Antolín*, *El chaleco blanco*, *El dúo de la Africana*, *El monaguillo*, *El rey que rabió*, *Jai-alai*, *Ki ki ri kí*, *La barca nueva*, *La bayadera o El proceso de la bella chiquita*, *La choza del diablo*, *La espada de honor*, *La liga de las mujeres*, *La verbena de la Paloma*, *Las amapolas*, *Los carboneros*, *Los dioses del Olimpo*, *Los dos cazadores*, *Los voluntarios* y *Salón-Eslava*. También se cantó el día de la fiesta artística del maestro Cereceda el entreacto musical *La estudiantina*.

Consideraciones finales

Las compañías españolas de zarzuela circularon habitualmente por Portugal en la segunda mitad del siglo XIX e incorporaron Lisboa a sus itinerarios, equiparando su actividad zarzuelera a la de otras ciudades de España adonde llegaban las piezas dramático-líricas después de su estreno en los teatros madrileños. Es interesante referir que los desplazamientos de los artistas a Portugal no eran tarea fácil y cómoda (Nicolás Martínez 2017: 387-388). No obstante, se sabe que existían conexiones por barco entre Lisboa y Oporto con A Coruña y Cádiz, ciudades españolas que contaban con una actividad teatral intensa. En referencia a Cádiz, José Luis Temes apunta que desde inicios del siglo XIX era "quizá la tercera ciudad española en actividad lírica" (2014: 25). Asimismo, se debe tener en cuenta la importancia del puerto de Lisboa en el transporte intercontinental de pasajeros, pues una gran compañía naviera con sede en Liverpool, *The Pacific Steam Navigation Company*, hacía escala en la ciudad, conectándola con importantes ciudades americanas. También son numerosos los artistas que llegan desde Madrid, por vía terrestre, sobre todo a partir de los años setenta, ya que el tren unió primero Lisboa con Badajoz (en 1863) y tres años más tarde con la capital española, aunque tardó dieciocho meses más en iniciar su explotación para pasajeros (Pedreira 2015: 282).

Los artistas que conformaban las cuatro compañías seleccionadas ofrecen pistas de sus dinámicas de movilidad, dado que observamos que viajaban con frecuencia entre ciudades y países, cambiando de compañías. Se han

mencionado ya algunos de los intérpretes de primer orden que visitaron Lisboa, incluso más de una vez: Manuel Crescy (1859, 1860 y 1866), Isidoro Pastor (1859, 1865 y 1866), Elisa Barrejón (1859), Elisa Zamacois (1865, 1866 y 1878), Dolores de Franco y Salas (1884), Dolores Cortés (1884) o Consuelo Montañés (1867 y 1888), pero se pueden mencionar más.[24] De ellos, muchos actuaron también en los teatros de Cuba, México, Argentina o Uruguay.

Todos estos datos permiten concluir que la buena recepción que tuvieron en Portugal movió a los empresarios a embarcarse en aventuras económicas más arriesgadas, probando suerte en los teatros de América. Por ejemplo, ya se ha comentado que tras el éxito de Elisa Zamacois en Portugal esta viajó a Cuba y México con la compañía de Joaquín Gaztambide. Con todo, no se ha referido que esta compañía intentó actuar en Lisboa antes de embarcar para La Habana, pues a finales de marzo de 1868 la prensa portuguesa comenta que el actor y director de escena del Teatro de la Zarzuela de Madrid, José María García, estaba visitando Lisboa con el fin de alquilar una sala en donde pudiera actuar una compañía de zarzuela de la que formaba parte la admirada Elisa Zamacois y cuyo director de orquesta sería Gaztambide.[25] La búsqueda de García fue infructuosa y finalmente no llegaron a actuar en Portugal. En realidad, parece que en ciertas épocas no era fácil para las empresas encontrar una sala libre y en condiciones para representar en Lisboa, pues la actividad dramática y circense era intensa.

Durante la investigación se constató que el público lisboeta conocía en profundidad el repertorio de la zarzuela y que, según se vanagloriaba la prensa, era exigente con respecto a la calidad del desempeño de los cantantes españoles. Por ejemplo, en 1894 la Compañía española de zarzuela de Enrique Cebada recibió una dura crítica debido a la falta de profesionalidad

---

[24] Entre otros: Juan Salces (1865, 1869, 1870 y 1879), Adela Rodríguez (1865 y 1879), Antonia Uzal (1869), Enriqueta Toda (1870, 1883 y 1897), Amalia Brieva (1867, 1869, 1876, 1877 y 1878), Rosendo Dalmau (1870), Dolores Perlá (1875 y 1876), Luis Canceller (1875 y 1876), Romualda Moriones (1876, 1877 y 1878), Pedro Constanti (1878, 1880, 1884, 1887, 1889 y 1893), Eduardo Bergés (1884 y 1894), Matilde Franco (1889), María Montes (1889 y 1894), Bonifacio Prieto (1888) o María González "La portuguesita" (1894, 1895 y 1997).

[25] *A Revolução de Setembro*, n.º 7745, 28 de marzo de 1868: 2.

de sus componentes. El periodista afirmaba que solo se podía disculpar a la formación convencido de que "ignorava que vinha exibir-se em uma das primeiras casas de espectaculos de Lisboa e perante um publico ilustrado e muito habituado áquella classe de espectaculos".[26] Ante el panorama presentado parece lógico concluir que a las empresas españolas de teatro lírico les compensase económicamente desplazar a un número significativo de artistas (sobre todo en los meses de primavera y verano), creando a lo largo de la segunda mitad del XIX una estrecha red con representantes y salas teatrales portuguesas. Todo ello contribuyó a que Lisboa se convirtiese en una ciudad relevante para los grupos teatrales españoles que embarcaban para América o regresaban de sus giras en aquel continente.

Bibliografía

Bastos, António de Sousa (1908): *Diccionário do Theatro Portuguez*. Lisboa: Libânio da Silva.

Benevides, Francisco da Fonseca (1993): *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua fundação em 1793 até á actualidade*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Casares Rodicio, Emilio (1996-1997): "Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3: pp. 73-118.

— (2002): "González Orejuela, José", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 913-914.

— (2002): "Crescj [Cresci], Manuel", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 573-574.

— (2002): "5. Pastor, Isidoro", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 2. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 285-286.

— (2002): "Barrejón, Eloísa", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 227-228.

[26] *A Vanguarda*, n.º 992, 27 de marzo de 1894: 2.

Cotarelo y Mori, Emilio (2000): *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo xix.* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ed. original 1934).

Gies, David T. (1996): *El teatro en la España del siglo xix*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (2002): "'Pentimento': El anti-canon de la literatura decimonónica española", en Luis Felipe Díaz Larios, Jordi Gracia, José M.ª Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo xix*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 175-184. https://bit.ly/3IBUH4S [Consultado 14/07/2022].

Nicolás Martínez, Pilar (2015): *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo xix*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia. http://62.204.194.43/fez/view/tesisuned:Filologia-Mpnicolas [Consultado 16/08/2023].

— (2017): "Notas sobre el teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo xix", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26: pp. 381-399. https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19949 [Consultado 16/08/2023].

— (2018): "El repertorio teatral en español que se representó en Portugal entre 1850 y 1899", en Fidel López Criado (ed.), *Espacios de libertad: nuevos modos, medios y motivos de creación literaria y comunicación social*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 307-316.

Pedreira, Jorge (2015): "Guerras, afinidades e nacionalismos (1750-1910)", en Artur Teodoro de Matos y João Paulo Oliveira e Costa (eds.), *História Portugal e Espanha: amores e desamores. 900 anos de fronteira partilhada*, vol. 2. Maia: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, pp. 153-328.

Sáez Delgado, Antonio y Pérez Isasi, Santiago (2018): *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales ibéricas (1870-1930)*. Granada: Comares.

Saldoni, Baltasar (1881): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, tomo IV. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.

Sobrino, Ramón (2018): "Circulación de repertorio y compañías teatrales en España a través de las fuentes hemerográficas: un camino por recorrer", en José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino y María Encina Cortizo (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 265-282.

Temes, José Luis (2014): *El siglo de la zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Siruela.

Periódicos

A Revolução de Setembro (Lisboa, 1840-1901)
A Vanguarda (Lisboa, 1891-1937)
Diário de Lisboa (Lisboa, 1859-1868)
Diário do Governo (Lisboa, 1835-1859)
Diário Ilustrado (Lisboa, 1872-1910)
O Jornal do Porto (Porto, 1859-1892)

https://doi.org/10.31819/9783968695600_008

8. LA COMPAÑÍA DE ZARZUELA DE MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO EN BUENOS AIRES Y MONTEVIDEO (1885)

Nuria Blanco Álvarez
Investigadora independiente

A Covadonga Brime, *in memoriam*

Resumen: En la segunda mitad del siglo xix, muchas compañías españolas de zarzuela viajaron a América para ofrecer allí el repertorio madrileño. Junto con Cuba y México, otros países que participaron de este fenómeno fueron Argentina y Uruguay, habida cuenta de la escasa distancia que separa las capitales de ambos países. Este trabajo estudia la actividad de Manuel Fernández Caballero quien, tras haber vivido en Cuba durante siete años, viaja en 1885 a Buenos Aires con una gran compañía de zarzuela procedente del Teatro Apolo de Madrid, e integrada no solo por cantantes, sino también por coro, orquesta y personal teatral, siendo el propio Caballero uno de los directores de orquesta. Durante casi un año, esta compañía puso sobre las tablas de la capital argentina un amplio repertorio de zarzuelas del propio Caballero y de otros músicos españoles —algunas representadas por primera vez en ese lugar—, llegando incluso a escribir algunos números expresamente para ser estrenados allí, siendo siempre recibido con gran éxito.

Palabras clave: zarzuela, Manuel Fernández Caballero, Sociedad Lírico-Dramática Española, Teatro Apolo de Madrid, Teatro Nacional de Buenos Aires, Teatro Solís de Montevideo.

THE ZARZUELA COMPANY OF MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO IN BUENOS AIRES AND MONTEVIDEO (1885)

Abstract: *Several Spanish zarzuela companies embarked on journeys to America in the second half of the 19th century, aiming to present the Madrid repertoire in those distant lands. Alongside Cuba and Mexico, Argentina and Uruguay were among the countries that engaged in this phenomenon, benefiting from the relatively short distance between their respective capitals. This study delves into the endeavors of Manuel Fernández Caballero, who, having spent seven years in Cuba, embarked on a voyage to Buenos Aires in 1885. He led a significant zarzuela company originating from Madrid's Teatro Apolo, comprising not only vocalists but also a choir, orchestra, and theater staff. Caballero himself assumed the role of one of the orchestra conductors. Over nearly a year's span, this troupe graced the stages of the Argentine capital with an extensive repertoire of zarzuelas, composed by Caballero himself and other Spanish musicians. Several of these works were even premiered for the first time in this locale. Caballero went to the extent of composing certain numbers expressly for debut performances there, each met with resounding success.*

Keywords: zarzuela, Manuel Fernández Caballero, *Sociedad Lírico-Dramática Española*, Apollo Theater of Madrid, National Theater of Buenos Aires, Solís Theater of Montevideo.

Introducción

A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta del siglo XIX, la zarzuela se encontraba en total decadencia, literalmente "amenazada de muerte" según José Pérez Martínez (1884: 116) y es relegada por primera vez en su historia de los principales teatros de Madrid (Cortizo 1998: 528). Había muchos intereses creados que dejaban a un lado los criterios artísticos en favor de los económicos y las luchas entre autores y empresarios eran continuas. En 1881, Francisco Arderíus se hace empresario del Teatro de la Zarzuela de Madrid con la intención de hacer resurgir el género lírico español y trata de implicar en el asunto a diversos autores en una reunión, el 16 de septiembre, a la que estaban convocadas diversas personalidades: Mariano Pina Bohígas, Mariano Pina Domínguez, Luis Mariano de Larra, Miguel Ramos Carrión, Juan José Jiménez Delgado, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Manuel Fernández Caballero, Miguel Marqués, Ruperto

Chapí y Ángel Rubio. Todos ellos se comprometieron a escribir obras nuevas para esta empresa (Casares Rodicio 1994: 371), que se alternarán con otras de repertorio. Con ese motivo, Caballero estrena en ese coliseo, tres meses más tarde, su zarzuela *La niña bonita*, con libreto de Luis Mariano de Larra, y en el mes de marzo siguiente ve la luz en las mismas tablas *La tempestad* de Chapí con libreto de Ramos Carrión.

Pero a los dos años de iniciar su proyecto, Arderíus se echa atrás argumentando que los autores no cumplieron con su compromiso de entregarle obras para ponerlas en escena esa temporada y "se conceptúa, por tanto, desligado de lo que él prometiera al público y tuerce el camino para defender sus intereses".[1] Su nuevo modelo de negocio, que busca la rentabilidad económica, hace que inaugure la temporada de 1883 del Teatro de la Zarzuela con una compañía de baile italiana, con el espectáculo *Excelsior*, que por entonces estaba de moda en París, para después dedicar unos meses al teatro hablado y luego representar operetas y obras bufas (Cortizo 2016: 223), echando por tierra todas las ideas iniciales de regeneración del arte lírico español. Esto provoca que, finalmente, una serie de autores empiece a negociar con el Teatro Apolo para hacer algo similar a lo que se había frustrado en el Teatro de la Zarzuela, y que ya habían intentado infructuosamente en 1881 con la constitución de la Sociedad Lírico-Dramática Española.[2]

1. Antecedentes: la Sociedad Lírico-Dramática Española (1883-1885)

En 1883, un grupo de compositores y libretistas se unen para crear la nueva Sociedad Lírico-Dramática Española y arriendan el Teatro Apolo con el fin de tener un lugar en el que cultivar el género lírico nacional sin depender de ningún empresario ajeno. Se trata del llamado Grupo de los Ocho, formado por los compositores Arrieta, Caballero, Chapí, Llanos y Marqués, y los libretistas Ramos Carrión, Zapata y Estremera. Tal y como explica Ruiz Albéniz (1953: 136), quien firmaba con el seudónimo de "Chispero", cada

[1] "La Sociedad Lírico-Dramática Española", en *La Correspondencia Musical*, año III, n.º 122, 3 de mayo de 1883: 3.

[2] "Sociedad Lírico-Dramática Española ", en *La Correspondencia Musical*, año I, n.º 29, 20 de julio de 1881: 4.

uno de ellos aportaba 5000 pesetas y se comprometía a entregar al menos una zarzuela nueva por temporada a aquel coliseo. Arrieta es nombrado presidente y la dirección musical recae en Caballero, Chapí y Llanos con una orquesta constituida por cincuenta músicos, al igual que el coro. Entre los treinta y nueve cantantes de la compañía se encontraban algunos muy reconocidos (tabla 8.1), tales como Gabriela Roca, Almerinda Soler di Franco, Elisa Zamacois, Eduardo Berges, José Subirá y Miguel Soler, quien era además el director de escena.[3] En la siguiente temporada, 1884-1885, se mantienen los mismos maestros de orquesta y se añade a Gerónimo Giménez como segundo director. En cuanto a los cantantes, se mantiene el grueso de la temporada anterior.[4] Varios de ellos formaron parte de una compañía que

[3] "Noticias", en *La Correspondencia Musical*, año III, n.º 141, 13 de septiembre de 1883: 7. La lista completa de la compañía del Teatro Apolo en la temporada 1883-1884 es la siguiente: Maestros directores y concertadores: Caballero (D. Manuel F.), Chapí (D. Ruperto) y Llanos (D. Antonio). Tiples: Cortés de Pedral (Dª. Dolores), Hierro (Dª. Antonia), Roca (Dª. Gabriela), Soler Di-Franco (Dª. Almerinda) y Zamacois (Dª. Elisa). Tenores: Asín (D. José), Berges (D. Eduardo G.) y Gadea (D. Federico). Contraltos: Bustos (Dª. Carmen) y Vera (Dª. Enriqueta). Características: Baeza (Dª Concepción) y Graus (Dª. Antonia). Barítonos: Ferrer (D. Enrique), Pinedo (D. Bonifacio) y Vázquez (D. Joaquín). Bajos: Soler (D. Miguel) y Subirá (D. José). Tenores cómicos: Constantí (D. Pedro) y Guerra (D. Ramón de la). Segundo tenor cómico: Fernández (D. Juan). Segundo barítono: Fernández (D. Julián). Segundo bajo: Hernández (D. Antonio). Segundas tiples y contraltos: López (Dª. Luisa), Martín (Dª. Amalia), Martínez (Dª. Manuela), Sierra (Dª. Elena) y Valencia (Dª. Antonia). Segundos tenores, barítonos y bajos: Galle (D. Hermenegildo), Manto (D. Cecilio) y Pelegrín Leiva (D. Juan). Partiquinas: Arneg (Dª. María), Carega (Dª. Maravillas), Estrella (Dª. Constancia), Fernández (Dª. Julia) y Padrón (Dª. Aurora). Partiquinos: Fuster (D. Eugenio), Noguera (D. Antonio), Rodríguez (D. Anselmo) y Ruiz (D. Enrique). Director de escena: Soler (D. Miguel).

[4] "Noticias", en *La Correspondencia Musical*, año IV, n.º 192, 4 de septiembre de 1884: 5. La lista completa de la compañía del Teatro Apolo en la temporada 1884-1885 es la siguiente: Maestros directores y concertadores, Caballero (D. Manuel F.), Chapí (D. Ruperto) y Llanos (D. Antonio). Tiples: Lona (Dª. Matilde), Cisneros (Dª. Rosa), Nadal (Dª. Ángela), Roca (Dª. Gabriela) y Soler Di-Franco (Dª. Almerinda). Característica, Baeza (Dª. Concepción). Tenores: Berges (D. Eduardo G.) y Otro, en ajuste. Tenores cómicos: Constantí (D. Pedro), Toscano, (D. José). Barítonos: Navarro (D. Ramón), Sigler (D. José). Bajos: Soler (D. Miguel) y Subirá (D. José). Director de escena, Soler (D. Miguel). Segundas partes: Bueno (Dª. Amalia), Martínez (Dª. Manuela), Polín (Dª. Filomena), Sierra (Dª. Elena), Sola (Dª. Victoria), Valencia (Dª. Antonia), Aldecoa (D. Fermín), Arjona (D. Ildefonso), García (D.

recorrió Sudamérica en 1885, tal y como se detallará en los siguientes dos apartados.

Tabla 8.1: Artistas de la compañía de zarzuela del Teatro Apolo con la Sociedad Lírico-Dramática Española (temporadas 1883-1884 y 1884-1885) y de la compañía que fue a Sudamérica con Caballero (1885) (en negrita los artistas del Apolo que viajaron a América).

Artistas	Teatro Apolo, 1883-1884	Teatro Apolo, 1884-1885	Sudamérica, 1885
Directores y concertadores	**Manuel Fernández Caballero** Ruperto Chapí Antonio Llanos	**Manuel Fernández Caballero** Ruperto Chapí Antonio Llanos	**Manuel Fernández Caballero** Avelino Aguirre
Tiples	**Gabriela Roca** Dolores Cortés de Pedral Antonia Hierro Almerinda Soler Di Franco Elisa Zamacois	**Gabriela Roca** Matilde Bona Rosa Cisneros Almerinda Soler Di Franco Ángela Nadal Ramona Torres	**Gabriela Roca** Rosario Peset
Contraltos	Carmen Bustos Enriqueta Vera		Asunción García Cabrero
Tenores	Eduardo Berges José Asín Federico Gadea	Eduardo Berges	José Ruiz Madrid
Barítonos	Enrique Ferrer Bonifacio Pinedo Joaquín Vázquez	**Ramón Navarro** José Sigler	**Ramón Navarro** José Moreno
Bajos	**José Subirá** Miguel Soler	**José Subirá** Miguel Soler	**José Subirá** Mariano Peña
Tenores cómicos	**Ramón Guerra** Pedro Constantí	José Toscani Pedro Constantí	**Ramón Guerra**

Luis), Manso (D. Cecilio), Navarro (D. Luis) y Polín (D. Constantino). Segundo barítono, González (D. Julián). Segundo director y concertador, Jiménez (D. Jerónimo). Maestros de coros, Sres. Horneros y Santamaría. 50 profesores de orquesta. 50 coristas de ambos sexos. Banda militar del segundo regimiento de Ingenieros bajo la dirección de D. Francisco Martínez. Pintores escenógrafos: Sres. Busato, Bonardi, Candelbae, Limones, Muriel y Valls. Contador, Rivera (D. Agustín).

Como se puede ver en el anexo, en la programación de la temporada inaugural se alternaban reposiciones, como *La marsellesa* y *El salto del pasiego* de Caballero, que contaban con el beneplácito del público, con obras de estreno con menos suerte, salvo excepciones como *San Franco de Sena* de Arrieta y *El reloj de Lucerna* de Marqués. En la siguiente temporada, la Sociedad se propone "continuar la obra de sostenimiento y desarrollo de la Zarzuela, emprendida el año anterior […] [y] dar nuevo impulso al arte lírico nacional" (Iberni 1995: 138). Reponen entonces la exitosa *Los sobrinos del capitán Grant* y triunfa el estreno de *El hermano Baltasar*, ambas obras de Caballero. Sin embargo, los gastos de la empresa son exorbitados, pues se dedicaban fundamentalmente a la zarzuela grande sin reparar en costes, quedándose al borde de la quiebra. Según Ruiz Albéniz (1953: 142), el 19 de febrero de 1885 se disuelve la Sociedad del Apolo; unos artistas pasan a diferentes coliseos, algunos harán giras por provincias —como es el caso de Soler y Berges que viajan a Zaragoza y Barcelona—,[5] y otros se unen a Manuel Fernández Caballero para emprender viaje a Argentina con una nueva compañía de zarzuela.

2. La nueva compañía de zarzuela de Caballero en Buenos Aires

La nueva compañía de zarzuela, con Caballero a la cabeza, parte de Madrid el 21 de febrero de 1885 para embarcarse tres días más tarde en Barcelona en el vapor italiano Umberto con rumbo a Buenos Aires con la idea, en principio, de regresar en septiembre.[6] El viaje —que resultó un rotundo éxito y un gran reconocimiento para Caballero en tierras americanas—, les tendrá finalmente alejados de España nueve meses, pues extienden su estadía en la capital argentina y añaden un mes en Montevideo antes de volver en noviembre.[7] La compañía cuenta con Manuel Fernández Caballero y Aveli-

[5] "Entre bastidores", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 4, 23 de febrero de 1885: 5.

[6] *La Correspondencia de España*, año XXXVI, n.º 9880, 10 de abril de 1885: 1.

[7] Esta iniciativa seguro que removió los recuerdos del compositor sobre su estancia en Cuba durante siete años (1864-1871), al principio como director de orquesta y posteriormente, casi todo el tiempo, como profesor de música —y con gran reconocimiento— para las élites de la ciudad de Matanzas, formando parte de la plantilla de su Liceo Literario y Artístico (Blanco Álvarez 2021: 564).

no Aguirre como maestros concertadores y directores de orquesta, una unión sin duda conveniente para ambos. El primero gozaba ya de un gran prestigio como compositor tras los éxitos de zarzuelas como *El primer día feliz* (1871), *La gallina ciega* (1873), *La marsellesa* (1876), *Los sobrinos del capitán Grant* (1877) y *El salto del pasiego* (1878); además, tenía experiencia como empresario en el Teatro Apolo. Por su lado, Aguirre contaba con muchos contactos en Buenos Aires, pues residía allí desde 1876 y se encargaba de llevar a las capitales argentina y uruguaya, en la temporada de invierno austral, compañías españolas de zarzuela con reconocidos intérpretes, coincidiendo con el descanso estival de los teatros de temporada de la península, dando así a conocer gran parte de nuestro repertorio lírico nacional en Sudamérica (Casares Rodicio 2002: 21).

Con esta experiencia, Caballero y Aguirre no desaprovecharon la oportunidad de formar una compañía con varios miembros de la disuelta del Apolo que pertenecieron tanto a la primera como a la segunda temporada de funcionamiento de la misma (tabla 8.1). Se unieron la que fuera primera tiple del Apolo, Gabriela Roca y su marido, el primer bajo José Subirá; además del primer barítono, Ramón Navarro, y el tenor cómico, Ramón Guerra.[8] Como vemos, la empresa no reparó en gastos. No solo contrató a las primeras figuras del Teatro Apolo, sino que contó también con un magnífico vestuario y decorado, un amplio elenco de diecisiete cantantes, un coro de treinta y seis intérpretes y cuarenta músicos en la orquesta, además del maestro de coro, director de escena, apuntador, sastre, peluquero, maquinista, *atrezzista*, archivero e incluso un químico preparador de luz Drumón.[9]

---

[8] Roca y Subirá estuvieron en ambas temporadas en el Apolo, Guerra solo en la primera y Navarro solo en la segunda.

[9] "Entre bastidores", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 13, 1 de mayo de 1885: 7. La lista completa de la nueva compañía de zarzuela en Sudamérica en 1885 es la siguiente: Maestros concertadores y directores de orquesta: D. Avelino Aguirre y D. Manuel Fernández Caballero. Maestro de coros y de partes, D. Ricardo Pérez Camino. Director de escena, D. Sebastián Berascoechea. Primeras tiples: Dª. Rosario Peset y Dª. Gabriela Roca. Primera tiple *mezzo* soprano contralto, Srta. Dª. Ascensión Cabrero. Otra primera tiple, Srta. Dª. Maximina Aldecoa. Tiple característica, Dª. Pilar Galán. Primer tenor, D. José Ruiz Madrid. Primer barítono, D. Ramón Navarro. Primer bajo, D. José Subirá. Primer tenor cómico, D. Ramón de la Guerra. Segundo barítono, D. José Moreno. Segundo bajo, D. Mariano Peña. Partiquinas:

La llegada de la compañía a la capital argentina a primeros de abril fue todo un acontecimiento para la comunidad española residente en la zona, que no dudó en ir a recibir a los artistas al puerto; incluso la Estudiantina Salamanca con sus trajes característicos acudió y tocó alguna composición de Caballero.[10] La compañía ofrece su función inaugural el 4 de abril en el Teatro Nacional, en la calle Florida de Buenos Aires, lleno a rebosar, con una *Gran sinfonía para banda y orquesta sobre motivos de varias zarzuelas de Manuel Fernández Caballero*, que compuso expresamente para la ocasión, y que gustó mucho, especialmente por el detalle del músico de incluir, en su parte final, reminiscencias del himno argentino.[11] A continuación, se interpretó la zarzuela *La tempestad* de Chapí, puesta en escena a todo lujo, donde destacaron Gabriela Roca y José Subirá.[12]

El repertorio de la compañía es tan amplio como el del Teatro Apolo, pues cuenta con veintinueve obras, la mayoría de las cuales son las mismas que las ya representadas en el teatro madrileño (anexo).[13] Se trata, fundamentalmente, de zarzuelas grandes de compositores del extinto Grupo de los Ocho: Arrieta, Caballero, Chapí y Marqués (no hay ninguna de Llanos), pero también de Gaztambide y Oudrid, con dos zarzuelas cada uno, y Barbieri, que estuvo presente con cuatro obras, una de ellas en un acto. Pero evidentemente, el autor más representado fue Manuel Fernández Caballero con nueve, dos de ellas en un acto, dado que él mismo era el director de la compañía y velaba por sus propios intereses como autor (tabla 8.2).

Srtas. Dª. Amalia Bueno, Dª. Adela Carcaño y Dª. Maximina Carlota Rodríguez. Partiquinos: Sres. D. Mariano González, D. Tomás Fernández y D. Segundo Rubio. Apuntador de verso y música, D. Julián Herrera de los Olmos. Sastre, D. G. Barbagelato. Peluquero, D. Gregorio Bignés. Maquinista, D. Tomás Marcó. Atrezista, D. Napoleón Maximiliano. Archivero, D. Eliseo Marco. 36 coristas de ambos sexos y 40 profesores de orquesta.

[10] *La Correspondencia de España*, año XXXVI, n.º 9880, 10 de abril de 1885: 1.

[11] "Noticias de espectáculos", en *El Día*, n.º 1796, 11 de mayo de 1885: 3.

[12] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 6, 14 de junio de 1885: 4.

[13] Tal y como se especifica en el anexo, en la temporada 1883-1884 del Teatro Apolo se representaron treinta y una zarzuelas y veinticuatro en la siguiente, que finalizó precipitadamente en el mes de febrero. En Buenos Aires, a partir del mes de abril de 1885, se pusieron en escena veintinueve zarzuelas, ocho de ellas no habían visto la luz en el teatro madrileño; en Montevideo, donde la compañía trabajó durante el mes de septiembre, se representaron once zarzuelas.

Tabla 8.2: Principales zarzuelas españolas representadas en Sudamérica por la compañía de Caballero (con asterisco los autores que pertenecen al Grupo de los Ocho; repertorio completo en el anexo).

Compositores	Zarzuela grande	Zarzuela chica
Emilio Arrieta*	*Marina* *La Guerra Santa*	
Manuel Fernández Caballero*	*El salto del pasiego* *La gallina ciega* (2 actos) *Las nueve de la noche* *Los sobrinos del capitán Grant* (4 actos) *Las dos princesas* *La niña bonita* *El hermano Baltasar*	*Dar la castaña* *Curriya*
Ruperto Chapí*	*La tempestad*	*Música clásica*
Miguel Marqués*	*El anillo de hierro* *El reloj de Lucerna*	
Joaquín Gaztambide	*El juramento* *Los magyares* (4 actos)	
Cristóbal Oudrid	*El postillón de La Rioja* (2 actos) *El molinero de Subiza*	
Francisco A. Barbieri	*Los diamantes de la corona* *El barberillo de Lavapiés* *Robinson*	*El hombre es débil*

Además de zarzuelas grandes de repertorio como *Marina*, *El juramento* y *El barberillo de Lavapiés*, también había espacio para obras bufas de gran espectáculo como *Robinson*, *La Guerra Santa* y *Los sobrinos del capitán Grant*, esta última con un éxito colosal; fueron anecdóticas las piezas en un acto. Se incluyeron también operetas de Audran (*La mascota*), Suppé (*Bocaccio*, en un arreglo de Nieto) y Offenbach (*La soirée de Cachupin*), además de alguna pieza de carácter italiano como una parodia de *Hernani* de Verdi —*El suicidio de Alejo*, que mantenía la música del compositor—, un arreglo libre de la ópera *La prova di un opera serio* bajo el título de *Campanone* de Giuseppe Mazza —estas obras no habían estado en el repertorio de la Sociedad del Apolo— y una "ópera seria" en un acto, *I feroci romani*, así denominada por su autor, Mariano Vázquez.

Pocas novedades se pusieron en escena: *La tempestad* de Chapí, *Curriya* y *Dar la castaña*, ambas de Caballero, y, más actuales, *El reloj de Lucerna* —la

obra de compromiso anual de Marqués para la Sociedad Lírico-Dramática Española en su primera temporada, que gozó de un extraordinario éxito— y *El hermano Baltasar* —obra de estreno de Caballero para la segunda temporada de la Sociedad en el Apolo, que logró hacerse muy popular en los meses en que la compañía actuó en Argentina—; las tres últimas vistas por primera vez en Sudamérica, gracias a esta compañía.[14]

Caballero escribió, además, dos piezas para ser estrenadas expresamente en Buenos Aires: la sinfonía que comentábamos para el debut de la compañía y, además, para el estreno americano de su zarzuela *El hermano Baltasar* añadió un vals al segundo acto que arrebató a la audiencia.[15] Dado el éxito de este número enseguida se edita y pone a la venta en los almacenes de música de la ciudad.[16] La zarzuela se había estrenado la temporada anterior en el Apolo con Subirá en el papel de Don Braulio, personaje que quedaría indisolublemente unido a la figura del cantante, que interpretaba la exitosa guaracha "Caña de Veracruz". Con el estreno de esta zarzuela se alcanzó un éxito solo comparable al obtenido con *El reloj de Lucerna*, donde aplaudieron a Caballero con tanto furor que hubo de salir al escenario hasta en veinte ocasiones para saludar.[17] Precisamente Gabriela Roca y Ramón Guerra actuaban en los respectivos papeles de Celia y Gastón en el reparto original madrileño, alcanzando el mismo extraordinario éxito que ya obtuvieran en España con unas interpretaciones irreprochables, si bien ahora Roca hacía el papel de Fernando.[18] Todo son alabanzas hacia los miembros de la compañía; en el *Boletín de Espectáculos* se señala que "la Sra. Roca es conocida por *El Chiche*, o sea *La predilecta*, según aquellos caballeros. Navarro gusta mucho y Subirá los tiene embobados".[19] Tanto éxito obtuvo esta zarzuela de Marqués

[14] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 2, 17 de mayo de 1885: 4.

[15] "Entre bastidores", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 18, 8 de junio de 1885: 6.

[16] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 9, 5 de julio de 1885: 5.

[17] "Entre bastidores", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 18, 8 de junio de 1885: 6.

[18] Los personajes de *El reloj de Lucerna* fueron interpretados por los siguientes artistas en los respectivos estrenos en el Teatro Apolo de Madrid en 1884 y en el Teatro Nacional de Buenos Aires en 1885: Matilde: Sra. Zamacois de Ferrer / Sra. Rosario Peset; Fernando: Srta. Soler Di Franco / Sra. Gabriela Roca; Celia: Sra. Roca / Sra. Ascensión Cabrero; Réding: Sr. Ferrer / Sr. Ramón Navarro; Gualterio: Sr. Soler / Sr. José Subirá; Gastón: Sr. Guerra / Sr. Ramón de la Guerra.

[19] "Entre bastidores", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 17, 1 de junio de 1885: 4.

que el libreto se editó en Argentina y Montevideo con los nombres de los artistas de esta nueva compañía, especificando que con ellos fue el estreno en Buenos Aires de esta obra en 1885, un año después de su estreno absoluto en el Teatro Apolo madrileño.

Se publicaron, además, anuncios en la prensa de dos zarzuelas nuevas a las que se suponía que Caballero estaba poniendo música durante su estancia en Argentina para ser estrenadas allí mismo. *La Gaceta Musical* de Buenos Aires anuncia *La loca de Santa Fe*, de la que no hemos vuelto a tener noticia;[20] y el mismo medio también informa de que Caballero se encuentra inmerso en la composición de un juguete cómico-lírico en tres actos, con libreto del escritor uruguayo Ángel Menchaca, titulado *Una noche en Loreto*, para ser estrenado en breve en el Teatro Nacional de la capital argentina.[21] Incluso llega a anunciarse como fecha posible del evento el 25 de julio, coincidiendo con el beneficio de Caballero en dicho coliseo.[22] Sin embargo, fue Francisco C. Guidi quien, finalmente, se encargó de realizar la partitura para estrenarla el 16 de diciembre de ese mismo año en el Teatro Apolo de la Plata. La zarzuela fue reestrenada en el Teatro Onrubia de Buenos Aires en 1890 con música de Francisco Hargreaves, siendo considerada una obra precursora del sainete criollo, según Diana Fernández Calvo (2001: 116).

La puesta en escena de las obras estaba muy cuidada y no se reparó en gastos. Para la representación de *La mascota* de Audran traducida al español, se utilizó un lujoso vestuario y decoraciones con verdadera pompa oriental, de la que aseguran en *La Gaceta Musical* que "se ha exhibido como nunca en la capital".[23] Para *La tempestad* se utilizó una decoración llevada expresamente desde Madrid,[24] al igual que para *Las dos princesas* que incluía además un castillo de fuegos artificiales de gran efecto.[25] La puesta en escena de *Los sobrinos del capitán Grant* fue tan cuidada como en su estreno en la madre patria, de hecho, se utilizaron los mismos materiales pues, tal y como da cuenta la prensa: "se ha despachado por la Aduana un gran cajón venido de

[20] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 14, 9 de agosto de 1885: 5.
[21] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 7, 21 de junio de 1885: 6.
[22] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 10, 12 de julio de 1885: 5.
[23] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 4, 31 de mayo de 1885: 5.
[24] "El estreno de la compañía de zarzuela", en *La Razón*, 3 de septiembre de 1885: 2.
[25] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 6, 14 de junio de 1885: 5.

Europa a la consignación de D. Avelino Aguirre conteniendo enseres y otros útiles de maquinaria para la gran zarzuela del maestro Caballero".[26] Alberto Emilio Giménez (1996-1997: 478) asegura que esta era la primera vez que se ofrecía en el país esta zarzuela en español, ya que años atrás se había estrenado, pero por una compañía italiana. El éxito fue insuperable: "verdaderamente la exhibición de esta obra, en la forma que lo hace la empresa Aguirre, es un verdadero suceso teatral", recogían en *La Correspondencia Musical*.[27] Explican, además, en *La Gaceta Musical* bonaerense que "el vestuario ha sido confeccionado expresamente por el sastre del Teatro Real de Madrid, Sr. París, y el de los teatros de Italia y América [por el] Señor Barbagelato. El costo total de la obra puesta en escena pasa de ocho mil pesos fuertes".[28] Pero tal fue el éxito que las doce representaciones que tuvieron lugar produjeron a la empresa Aguirre más de 21 000 pesos de beneficio.[29] Tan rentable era esta obra que el propietario del Teatro Nacional no dejó pasar la oportunidad de realizar una velada en su propio beneficio con esta zarzuela "hecho hasta entonces sin precedentes en los fastos teatrales", según *La Gaceta Musical*.[30]

Entre los artistas de la compañía, las estrellas indiscutibles fueron Gabriela Roca y José Subirá, su pareja artística y sentimental. De la tiple destacaba su versatilidad al interpretar con igual acierto papeles cómicos que dramáticos.[31] De ella escribieron que "canta con gusto, y aún podría decirse con pasión en muchas partes, declama con elegancia y naturalidad y frasea con bastante soltura";[32] y de su esposo, que "tiene escuela y tiene voz. […] Declama bien y canta mejor. Es, en consecuencia, un buen artista". Fue muy aplaudido en su papel de Lorenzo XVII en *La mascota*, del que dijeron: "si no lo conociéramos bastaría haberle visto desempeñar ese rol para convencerse de que nos encontrábamos ante un artista de primera orden del género cómico".[33]

---

[26] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 4, 31 de mayo de 1885: 6.
[27] "Extranjero", en *La Correspondencia Musical*, año V, n.º 238, 23 de julio de 1885: 7.
[28] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 7, 21 de junio de 1885: 6.
[29] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 10, 12 de julio de 1885: 5.
[30] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 13, 2 de agosto de 1885: 6.
[31] "Buenos Aires", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 29, 1 de septiembre de 1885: 1.
[32] "Entre bastidores", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 15, 15 de mayo de 1885: 6.
[33] "Entre bastidores", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 26, 8 de agosto de 1885: 2.

La admiración y el cariño que el matrimonio despertó entre los argentinos quedó patente en sus respectivos beneficios que estuvieron llenos a rebosar y donde les ofrecieron numerosos y valiosos regalos. En el *Boletín de Espectáculos* aseguran que "desde que el Teatro Nacional existe no se ha visto tan concurrido como en esas dos noches, sobre todo en la de Subirá", en la que se programó *Los sobrinos del capitán Grant* donde el artista hizo de nuevo las delicias del público en el papel de Doctor Mirabel. En esa ocasión "estaba el teatro brillante hasta no poder más; la concurrencia se oprimía; las localidades se agotaron y los regalos fueron numerosos y ricos. En el teatro no se cabía; por los corredores no se podía transitar, nunca se había visto el Teatro Nacional tan concurrido".[34] La misma zarzuela fue la elegida para el beneficio de Gabriela Roca, donde además Rafael Calvo leyó el poema "Un idilio" de Núñez de Arce y la tiple interpretó la canción "¡Viva el toreo!" que el maestro Caballero había compuesto expresamente para ella en el beneficio que se celebró en su honor la temporada anterior en el Teatro Apolo.[35] La artista fue obsequiada con multitud de regalos de gran valor, como varias pulseras de brillantes, pendientes de perlas y varios prendedores, entre otros presentes.[36]

El debut en Buenos Aires de Asunción Cabrero generó mucha expectación y llenó el teatro con *I feroci romani* y *El barberillo de Lavapiés*. La joven *mezzo* se había formado en el Conservatorio de Madrid, siendo destacada discípula de José Inzenga; de hecho, ganó el primer premio de Canto en el Conservatorio de Madrid en el curso 1880-1881.[37] Comenzó su carrera dedicándose a la ópera italiana con la compañía de Tamberlick con muy buenas críticas,[38] e incluso llegó a debutar en el Teatro Real.[39] Sin embargo, muy pronto abandona el mundo de la ópera para adentrarse en el de la zarzuela, aprovechando para acortar su nombre y eliminar su primer apellido, García. En este periplo americano causó sensación y se convirtió en una de

[34] "Buenos Aires", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 29, 1 de septiembre de 1885: 1.

[35] *El Mosquito*, año XXIII, n.º 1174, 5 de julio de 1885: 3.

[36] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 9, 5 de julio de 1885: 6.

[37] "El Conservatorio de Madrid", en *Crónica de la Música*, año IV, n.º 167, 30 de noviembre de 1881: 5.

[38] "Provincias", en *La Correspondencia Musical*, año II, n.º 57, 1 de febrero de 1882: 7.

[39] "Los espectáculos", en *La Iberia*, año XXXI, n.º 8468, 10 de enero de 1884: 3.

las artistas más destacadas de la compañía, junto a Gabriela Roca y José Subirá, no solo como cantante sino también como una consumada actriz. Para su noche se puso en escena *Los sobrinos del capitán Grant* obra que, como ya hemos explicado, siempre ofrecía pingües ingresos y que la empresa cedió para el beneficio de sus tres artistas más considerados. En el descanso entre el segundo y tercer acto, Cabrero cantó la cavatina de *El barbero de Sevilla* y en el siguiente entreacto interpretó el "Miserere" de *El trovador* acompañada por el tenor José Ruiz Madrid.[40]

Y es que, con la perspectiva de la inminente marcha de la compañía a Montevideo, empiezan a desempeñarse los beneficios de sus principales artistas. Para el de Ramón Guerra, se programa una velada propia del Teatro por horas o por secciones al representarse el segundo acto de *El hermano Baltasar* —Guerra era un magnífico Baltasar—, la parodia de *Hernani* titulada *El suicidio de Alejo*, *La soirée de Cachupin* e *I feroci romani* —obra que también había elegido para su beneficio en la despedida del Apolo cinco meses antes—.[41] Todas ellas obras muy divertidas y breves, sin duda debido a que Guerra era un tenor cómico, en contraposición a las largas obras que protagonizaron los beneficios de sus compañeros que, si eran en tres actos, se completaban con otra en uno, y si las conformaban cuatro, eran piezas únicas en esa noche.

Para el beneficio de los directores no solo se representaron zarzuelas compuestas por ellos, sino que hubo espacio para la música sinfónica con piezas de Marqués y Chapí. El beneficio de Caballero contó con "una concurrencia inmensa"[42] y se representaron sus zarzuelas *Curriya* y *El hermano Baltasar*, la sinfonía sobre motivos de sus zarzuelas que hemos mencionado, un par de breves piezas instrumentales de Marqués —el *Andante con variaciones* de la *Sinfonía en Mi menor* y la *Gran Polonesa*— y la cantata *Amor patrio* que la prensa da por nueva asegurando que fue "escrita expresamente para esta ocasión por el mismo maestro";[43] sin embargo, sabemos que esta

[40] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 12, 26 de julio de 1885: 5.

[41] "Buenos Aires", en *Boletín de Espectáculos*, año I, n.º 29, 1 de septiembre de 1885: 1.

[42] "Extranjero", en *La Correspondencia Musical*, año V, n.º 224, 3 de septiembre de 1885: 7.

[43] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 13, 2 de agosto de 1885: 5.

pieza la compuso Caballero para la velada inaugural de la Sociedad Lírico-Dramática Española en el Teatro Apolo el 28 de septiembre de 1883. En el beneficio de Avelino Aguirre se interpretó *La tempestad*, la sinfonía de *Guillermo Tell*, la zarzuela en un acto *Nicolasita* —que compuso el propio Aguirre y se había estrenado dos años antes en Montevideo— y la *Fantasía morisca* de Chapí, siendo la primera vez que se interpretaba en tierras sudamericanas.[44]

3. Rumbo a Montevideo

Una vez concluidos los beneficios se presentan dificultades para el previsto traslado de la compañía a Montevideo durante el mes de agosto, pues la del empresario de ópera Rajneri, que iba a dejar libre el Teatro Solís de la capital uruguaya en una "permuta de teatros",[45] prorrogó su estancia debido al éxito obtenido en las últimas funciones. La incertidumbre causada por el retraso pudo hacer que el primer tenor cómico Ramón Guerra rescindiera su contrato con la compañía de zarzuela. Arregui piensa entonces en alternativas para debutar lo antes posible en Montevideo, por lo que opta por buscar otro teatro y se decanta por el San Felipe, con la mala fortuna de que otra empresa, la de Sebastiani, se adelanta, sin quedar más coliseos disponibles para esas fechas.[46] Aguirre decide entonces esperar a que la compañía del Teatro Solís, con la que había planeado originalmente hacer el intercambio, finalice sus funciones extras y mientras tanto continúa con las actuaciones en el Teatro Nacional de Buenos Aires abriendo un nuevo abono con *Los sobrinos del capitán Grant*, *La mascota*, *La niña bonita* y *La Guerra Santa*, entre otras. Es en esta última donde se presenta al nuevo tenor cómico de la compañía, el Sr. Gerner, en sustitución del Sr. Guerra.[47] Finalmente, se despiden del Teatro Nacional el 30 de agosto poniendo en escena *Robinson* por la tarde y *El anillo de hierro* por la noche, ya con Ramón Guerra de

[44] "Extranjero", en *La Correspondencia Musical*, año V, n.º 245, 10 de septiembre de 1885: 7.

[45] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 10, 12 de julio de 1885: 4.

[46] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 13, 2 de agosto de 1885: 6.

[47] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 14, 9 de agosto de 1885: 5.

nuevo en plantilla.[48] A lo largo de estos cinco meses (desde abril hasta agosto), la compañía realizó un total de 101 representaciones, siempre a teatro lleno, obteniendo un provechoso resultado financiero. Tal fue el éxito de la compañía en el Teatro Nacional que al empresario Aguirre le falta tiempo para volver a arrendarlo para la siguiente temporada. El 31 de agosto ponen rumbo a Montevideo y al día siguiente hacen su debut con gran éxito en el Teatro Solís con *La tempestad* (véase repertorio en anexo);[49] esta parece una obra fetiche, pues fue también con la que hicieron su debut en el Nacional y la elegida por Aguirre para su beneficio.

Algunos artistas de la compañía ya habían actuado en la capital uruguaya con anterioridad, concretamente Subirá y Roca formaron parte en 1880 de la compañía de Aguirre en Montevideo.[50] De José Subirá destacan en Uruguay su versatilidad; en *El Indiscreto*, se escribe que fue un Braulio insuperable en la obra nueva *El hermano Baltasar* y que en *La soirée de Cachupin* "ahora es más gracioso aún si cabe que el de años atrás".[51] También era veterana Gabriela Roca, de la que se subraya una gran evolución, destacando sus papeles de Roberto y don Juan, respectivamente en *La tempestad* y *El hermano Baltasar*, dos roles masculinos que ejecutaba con "su gracia encantadora y picaresca, a la par que fina y delicada",[52] al igual que el don Fernando de *El reloj de Lucerna*, de nuevo un papel travestido y en una obra novedosa en el país, que gustó mucho. De ella dijeron que era "poseedora de una bellísima voz, extensa y de suave y delicado timbre, correcta en el fraseo y clara la vocalización; la señora Roca canta con irreprochable afinación, brillante escuela, gusto y sentimiento. Sus facultades como actriz no son menos sobresalientes que las de cantante".[53]

También se alabó a la debutante Asunción Cabrero, de quien dijeron de su intervención en *Marina* que "es una mezzo soprano de bellísima voz;

---

[48] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 15, 16 de agosto de 1885: 6.

[49] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 18, 6 de septiembre de 1885: 6.

[50] "Teatro Solís", en *La Colonia Española*, 20 de mayo de 1880: 2.

[51] "De jueves a jueves", en *El Indiscreto*, año II, n.º 67, 10 de septiembre de 1885: 2.

[52] "De jueves a jueves", en *El Indiscreto*, año II, n.º 67, 10 de septiembre de 1885: 2.

[53] "Extranjero", en *La Correspondencia Musical*, año V, n.º 251, 22 de octubre de 1885: 6.

demostró maestría en el manejo de ésta, haciéndose simpática al público desde el momento de su aparición en la escena"[54] y en *La Guerra Santa* participó con una "hermosa, robusta y bien timbrada voz […] Se desempeñó inmejorablemente".[55] No así Rosario Peset —también nueva en ese teatro—, que decepcionó, pues "a pesar de su gusto y buena afinación […] le falta volumen y podría servir para teatros menores como el San Felipe o Cibils, pero no para un gran teatro como el Solís".[56] A pesar de la buena acogida general, el crítico de *El Indiscreto*, que firma bajo el pseudónimo de "Dilettante", empieza a arremeter contra la compañía y muchos de sus cantantes, como Peset, Navarro, Ruiz Madrid, Galván y Guerra, a los que no considera lo suficientemente buenos, una opinión contraria a la de los críticos argentinos. Lo cierto es que en su periódico rara vez se dedicaba espacio a nuestro género lírico nacional, decantándose siempre por la ópera; pero no es menos cierto que la zarzuela se representaba por entonces, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, en los mismos teatros que la ópera e iba dirigida al mismo público.

Para el beneficio de los primeros artistas al final de su estancia en Montevideo se ponen en escena *Los sobrinos del capitán Grant* en la noche de Subirá, Guerra se decantó por *El barberillo de Lavapiés* y Gabriela Roca por *La mascota*. El 4 de octubre concluyen su contrato con el Teatro Solís y la prensa especula con que prorrogarán su temporada haciendo una gira por provincias en Argentina, "pues la prudencia aconseja no regresar por ahora a España en vista del desarrollo de la epidemia del cólera".[57] Sin embargo, esto no llegó a materializarse y casi todos los artistas emprenden su viaje de regreso a España desde Montevideo en el vapor Orenoque, en el que se embarcan el 14 de octubre, excepto Rosario Peset, que continuará en Buenos Aires con otra compañía de zarzuela,[58] al igual que Asunción Cabrero, quien además ha firmado ya un contrato con Aguirre para la siguiente temporada

[54] "De jueves a jueves", en *El Indiscreto*, año II, n.º 67, 10 de septiembre de 1885: 2.

[55] "De jueves a jueves", en *El Indiscreto*, año II, n.º 69, 24 de septiembre de 1885: 2.

[56] "De jueves a jueves", en *El Indiscreto*, año II, n.º 69, 24 de septiembre de 1885: 2.

[57] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 20, 20 de septiembre de 1885: 5.

[58] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 24, 18 de octubre de 1885: 6.

por las mismas tierras.[59] El empresario permanece también unos días en Buenos Aires antes de partir a España el 15 de noviembre en busca de artistas para su próxima compañía pues, como comentábamos, ya ha arrendado el Teatro Nacional para la temporada de 1886 y Caballero también permanece dos semanas más en la capital argentina antes de regresar a la madre patria.[60]

El grueso de la compañía, como decimos, retorna a España y el matrimonio Roca-Subirá lo hace además con una sorpresa y aparecen con un miembro más en la familia; durante su periplo por Sudamérica, "han aumentado su familia con un hermoso y robusto vástago".[61] La pareja volverá poco después a Argentina donde se instalan y amasan una fortuna que les permite retirarse; sin embargo, la crisis del país de 1895 les obliga a volver a los escenarios.[62] Por su parte, Manuel Fernández Caballero tras su regreso de Sudamérica ve agotada la zarzuela grande y se adapta, como siempre, a las demandas del público, centrando desde entonces su actividad compositiva en el género chico, siendo las obras en un acto las que más van a abundar en su corpus lírico (Blanco Álvarez 2019: 278-280).

Conclusión

La compañía de zarzuela que Manuel Fernández Caballero formó en 1885 obtuvo un rotundo éxito en su periplo sudamericano. El compositor y empresario no reparó en gastos y, además de llevar magníficos decorados y un cuidado vestuario, contó con una amplia agrupación de músicos, coristas y cantantes, entre los que destacaban las primeras figuras del Teatro Apolo, como la tiple Gabriela Roca y el bajo José Subirá, además de la debutante Asunción Cabrero, que causó sensación. Casi todos ellos habían formado parte de la compañía del teatro madrileño creada dos años antes por la Sociedad Lírico-Dramática Española, de la que el propio Caballero

[59] "Crónica de la semana", en *La Gaceta Musical*, año XII, n.º 26, 1 de noviembre de 1885: 6.

[60] "Noticias", en *La Correspondencia Musical*, año V, n.º 255, 19 de noviembre de 1885: 6.

[61] "Noticias", en *La Correspondencia Musical*, año V, n.º 251, 22 de octubre de 1885: 4.

[62] "Gabriela Roca", en *La Música Ilustrada*, año III, n.º 32, 15 de abril de 1990: 2.

fue miembro hasta su disolución. Es entonces cuando ponen rumbo a Buenos Aires, con una posterior incursión a Montevideo, para instalarse en el Teatro Nacional durante casi un año; allí representaron prácticamente el mismo repertorio que se había ofrecido con éxito en las tablas del Apolo, tanto obras de repertorio —fundamentalmente zarzuela grande y bufa de gran espectáculo—, como las últimas novedades; ello incluyó zarzuelas que nunca antes habían sido interpretadas en esas tierras, como *Dar la castaña*, *El reloj de Lucerna* y *El hermano Baltasar*, alcanzando esta última un extraordinario éxito, al igual que *Los sobrinos del capitán Grant*. Puntualmente también ofrecieron música sinfónica española con obras de Marqués y Chapí, gracias a lo cual se pudo escuchar allí por primera vez su *Fantasía morisca*, habiendo compuesto también Caballero alguna pieza exprofeso para su estreno porteño.

Anexo

Repertorio interpretado en Madrid, Buenos Aires y Montevideo por las compañías de zarzuela de la Sociedad Lírico-Dramática Española asentadas en el Teatro Apolo (temporadas 1883-1884 y 1884-1885)

Se ofrece a continuación una tabla con el repertorio de las compañías de zarzuela de la Sociedad Lírico-Dramática Española asentadas en el Teatro Apolo madrileño en sus dos temporadas: entre septiembre de 1883 y mayo de 1884 la primera de ellas, con la puesta en escena de treinta y una obras, y entre septiembre de 1884 y febrero de 1885, con veinticuatro piezas (información extraída de Cortizo 2008: 145-149). Entre los meses de abril y agosto de 1885 se representaron en el Teatro Nacional de Buenos Aires veintinueve zarzuelas, de las que tan solo ocho no se habían interpretado anteriormente en el teatro madrileño. Durante la estancia de la nueva compañía en el Teatro Solís de Montevideo en el mes de septiembre de 1885, se representaron once títulos diferentes. Se han marcado en negrita las obras del Apolo que también se representaron en Sudamérica y con un asterisco las compuestas por Manuel Fernández Caballero.

Tipos de zarzuelas	Teatro Apolo (Madrid), 1883-1884	Teatro Apolo (Madrid), 1884-1885	Teatro Nacional (Buenos Aires), 1885	Teatro Solís (Montevideo), 1885
Zarzuela grande (años 50 y 60)	***Jugar con fuego*** ***El dominó azul*** ***Los diamantes de la corona*** ***Marina*** ***El juramento*** ***Los magyares*** *Por seguir a una mujer* *El estreno de un artista* *Catalina* *Mis dos mujeres* *Un sarao y una soirée*	***Jugar con fuego*** ***El dominó azul*** ***Campanone*** *Llamada y tropa* *Dos coronas* *El toque de ánimas* *Un pleito*	***Los diamantes de la corona*** ***Marina*** ***El juramento*** ***Los magyares*** ***Campanone*** *El postillón de La Rioja*	***Marina***
Zarzuela grande (años 70 y principios 80)	***El barberillo de Lavapiés*** ***La marsellesa**** ***El salto del pasiego**** ***El anillo de hierro*** ***La tempestad*** ***La gallina ciega**** ***La Guerra Santa*** *La tela de araña*	***El barberillo de Lavapiés*** ***La marsellesa**** ***El salto del pasiego**** ***El anillo de hierro*** ***La tempestad*** ***Las nueve de la noche**** ***Los sobrinos del capitán Grant**** ***Las dos princesas**** *El primer día feliz** *Mantos y capas**	***El barberillo de Lavapiés*** ***El salto del pasiego**** ***El anillo de hierro*** ***La tempestad*** ***La gallina ciega**** ***La Guerra Santa*** ***Las nueve de la noche**** ***Los sobrinos del capitán Grant**** ***Las dos princesas**** *La niña bonita** *El molinero de Subiza* *Robinson* *Bocaccio* (opereta) *La mascota* (opereta)	***El barberillo de Lavapiés*** ***El anillo de hierro*** ***La tempestad*** ***La Guerra Santa*** ***Los sobrinos del capitán Grant**** *La mascota*

Zarzuela chica	***El grumete*** ***El hombre es débil*** *Amor que empieza y amor que acaba** *Ya somos tres* *Casado y soltero*	***El grumete*** ***Música clásica*** ***I feroci romani*** (ópera seria)	***El hombre es débil*** ***Música clásica*** ***I feroci romani*** (ópera seria) *Dar la castaña** *Curriya** *La soirée de Cachupin* (opereta) *El suicidio de Alejo*	*Dar la castaña** *La soirée de Cachupin*
Zarzuelas nuevas	***El reloj de Lucerna*** *La cruz de fuego* *San Franco de Sena* *El capitán Centellas** *Guldnara* (ópera española) *La flor de lis* *El consejo de los diez*	***El reloj de Lucerna*** ***El hermano Baltasar**** *El milagro de la Virgen* *El guerrillero**	***El reloj de Lucerna*** ***El hermano Baltasar****	***El reloj de Lucerna*** ***El hermano Baltasar****
Otras piezas nuevas	**Cantata: *El arte patrio**** Canción: "¡Viva el toreo!"* Canción: "La macarena" (Oudrid)	Canciones: "Pobre Granada" (Arrieta) "Plegaria"* (Caballero) "El suspiro del moro" (Chapí)	**Cantata: *El arte patrio**** Vals en *El hermano Baltasar** Sinfonía sobre motivos de zarzuelas de Caballero*	

Bibliografía

Blanco Álvarez, Nuria (2019): *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero*. Oviedo: Codalario.

— (2021): "La influencia cubana en la música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906): de las piezas de salón a la zarzuela", en Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.), *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 561-576.

Casares Rodicio, Emilio (1994): *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

— (2002): "Aguirre Lizaola, Avelino", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica.* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol. 1, pp. 20-21.

Cortizo, María Encina (1998): *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

— (2008): "La Sociedad Lírico-Dramática de Autores Españoles en el Apolo (1883-1885)", en Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 125-149.

— (2016): "La comedia barroca en el origen del drama lírico: de *El lego del Carmen* (1652) de Moreto a *San Franco de Sena* (1883) de Estremera y Arrieta", en Pilar Espín Templado (ed.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 215-243.

Fernández Calvo, Diana (2001): "Una reforma de la notación musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XVII/17: pp. 61-130.

Giménez, Alberto Emilio (1996-1997): "Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3: pp. 475-486.

Iberni, Luis G. (1995): *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Pérez Martínez, José V. (1884): *Anales del teatro y de la música*. *Año Primero: 1883-1884*. Madrid: Est. Tip. de Ricardo Fe.

Ruiz Albéniz, Víctor, "Chispero" (1953): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana.

Periódicos

Boletín de Espectáculos (Madrid, 1885)
Crónica de la Música (Madrid, 1881)
El Día (Buenos Aires, 1885)
El Indiscreto (Montevideo, 1885)
El Mosquito (Buenos Aires, 1885)
La Colonia Española (Montevideo, 1880)
La Correspondencia de España (Madrid, 1885)
La Correspondencia Musical (Madrid, 1881-1885)
La Gaceta Musical (Buenos Aires, 1885)
La Iberia (Madrid, 1884)
La Música Ilustrada (Barcelona, 1900)
La Razón (Montevideo, 1885)

https://doi.org/10.31819/9783968695600_009

9. A MONARQUIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX: SINGULARIDADES DE SUA VIDA MUSICAL NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO

Lutero Rodrigues
Universidade Estadual Paulista, São Paulo

Resumo: O Brasil passou a ter suas primeiras instituições musicais não eclesiásticas, somente após a vinda da família real portuguesa, em 1808. Única monarquia nas Américas, tal regime de governo proporcionou o surgimento de instituições musicais relativamente estáveis que estudámos rapidamente, em contraponto à trajetória do mais bem sucedido produto das mesmas instituições: o compositor de óperas Antônio Carlos Gomes (1836-1896). No entanto, o governo monárquico produziu o isolamento político e cultural do país no contexto latino-americano, todo ele republicano, isolamento motivado ainda mais por ser o Brasil o único país de língua portuguesa em território americano. O sucesso que Carlos Gomes obteve na Itália, porém, veio a tornar suas óperas, em especial *Il Guarany*, um produto que as empresas italianas itinerantes de ópera passaram a oferecer em terras americanas durante mais de uma década. Tal fluxo teria gerado possíveis influências que procuramos identificar, tanto no Brasil quanto em países latino-americanos. Quando a monarquia brasileira chegou ao fim, Carlos Gomes viveu seus momentos mais difíceis, coincidindo também com seus últimos anos de vida. Ao concluir, realizámos uma breve reflexão sobre a realidade dos compositores latino-americanos que se dedicaram a compor óperas naquele período histórico.

Palavras-chave: monarquia brasileira, A. Carlos Gomes, ópera no Brasil, ópera na América Latina.

THE 19TH-CENTURY BRAZILIAN MONARCHY: SINGULARITIES OF ITS MUSICAL LIFE IN THE LATIN AMERICAN CONTEXT

Abstract: *Brazil began to have its first non-ecclesiastical musical institutions only after the arrival of the Portuguese royal family in 1808. Being the only monarchy in the Americas, it contributed to the emergence of relatively stable musical institutions that soon became object of study, in contrast to the trajectory of the most successful product of the same institutions: the opera composer Antonio Carlos Gomes (1836-1896). However, the monarchical government promoted the political and cultural isolation of the country in the Latin American context, which was entirely republican-an isolation further motivated by the fact that Brazil is the only Portuguese-speaking country in the American territory. The success that Carlos Gomes had in Italy, however, came to make his operas, especially Il Guarany, a product that itinerant Italian opera companies began to offer in American lands for more than a decade. Such a flow would have generated possible influences that we seek to identify, both in Brazil and in Latin American countries. When the Brazilian monarchy came to an end, Carlos Gomes lived through his most difficult moments, also coinciding with his last years of life. In conclusion, we carry out a brief reflection on the reality of Latin American composers who dedicated themselves to composing operas in that historical period.*

Keywords: Brazilian monarchy, A. Carlos Gomes, opera in Brazil, opera in Latin America.

Introdução: o contexto histórico anterior

Na colonização das Américas, embora Espanha e Portugal tivessem o interesse comum de difundir e implantar a religião católica entre os povos nativos, havia diferenças profundas de suas condutas quanto à gerência de alguns aspectos do processo colonial. Enquanto foram criadas diversas universidades em território americano desde os primeiros anos da conquista espanhola, além de existirem atividades de imprensa; no Brasil, durante os primeiros 300 anos da colonização portuguesa, nunca existiram escolas de nível superior. Por conseguinte, universidades e toda atividade de imprensa

local que não fosse de cunho oficial foi proibida (Holanda 1995: 119-22). Esse espaço temporal compreende praticamente todo o denominado "período colonial brasileiro" que se prolongaria, mas encerrou-se, de forma inesperada, com o deslocamento dos governantes e parte da corte portuguesa para o Brasil, em 1808.

Da noite para o dia, o Rio de Janeiro tornou-se sede do Reino de Portugal e centro político de um sistema de governo monárquico que continuaria a existir até quase o final do século XIX, muitos anos após a emancipação do Brasil ocorrida em 1822. Enquanto isso, quase todos os países sob o domínio espanhol também se tornaram independentes optando, porém, por sistemas de governo republicanos, mais ou menos estáveis. Embora tenham chegado a soluções políticas divergentes, a emancipação política dos países latino-americanos também teve em comum alguma relação com as guerras napoleônicas, ora enfraquecendo o poder central do domínio espanhol, ora gerando circunstâncias históricas inusitadas que favoreceriam a própria emancipação do Brasil.

Com a chegada da corte portuguesa, o Brasil passou por um rápido processo de "atualização" em diversos setores da vida social e política, além da própria infraestrutura, mantendo sempre Portugal como referência. Esse processo foi responsável por muito daquilo que vamos estudar em seguida. Na área da música, foco central do nosso trabalho, de imediato foi criada a Capela Real, importante instituição musical e religiosa que há séculos acompanhava o quotidiano da realeza portuguesa. No Brasil, foi integrada inicialmente por uma maioria de cantores e instrumentistas locais que, paulatinamente, receberiam a adesão de membros mais qualificados, sobretudo cantores italianos, provenientes da matriz de Lisboa. Desde 1808, foi designado seu mestre de capela o compositor brasileiro Pe. José Maurício Nunes Garcia, chegando ao Brasil, em meados de 1811, o mais renomado músico português em toda a Europa, Marcos Portugal, que assumiu o posto de mestre compositor, dirigindo também as apresentações de maior relevo. Tal instituição não possuía similar nas Américas, pois mantinha numerosos músicos empregados em regime estável de trabalho regular e contínuo. Foi também a mais longeva das instituições musicais do Brasil criadas durante o século XIX, sobrevivendo a todas as crises e transformações até 1889, ano em que se proclamou a República.

Em 1813, foi inaugurado o Real Teatro de S. João, construído para abrigar a programação operística da cidade que, mesmo sendo a capital do Brasil desde 1763, ainda não possuía um teatro dessas dimensões. Tratava-se agora de um edifício imponente, construído à feição do Real Teatro de S. Carlos, de Lisboa. No entanto, a existência da Capela Real foi de grande valia para os primeiros anos da nova instituição. Sem inicialmente possuir um grupo de cantores próprios, como ocorria em Lisboa, diversos cantores daquele organismo também atuaram no novo Teatro, prática que permaneceu até cerca de 1830. Nos primeiros anos, sua programação destacou óperas do compositor Marcos Portugal, residente na cidade. Em 1820, diversos novos cantores já haviam sido atraídos para o Rio de Janeiro, sobretudo italianos, pois um "teatro de corte" exercia atração, assim como na Europa. Nesse ano, cantou-se no Rio de Janeiro a primeira ópera de Rossini, *Aureliano in Palmira,* e toda a década passou a ser dominada por suas óperas (Andrade 1967, vol. 1: 125-126). Outras circunstâncias também fizeram com que o Rio de Janeiro viesse a ser um polo difusor da atividade operística:

> Mais ao sul, quase tudo irradiava a partir do ponto focal do Rio de Janeiro, o centro da ópera da América do Sul desde que a corte portuguesa se transferira para lá fugindo de Napoleão, e construiu uma casa de ópera como réplica do São Carlos de Lisboa. Foi do Rio que o espanhol Pablo Rosquellas reuniu uma companhia para apresentar as primeiras óperas italianas em Buenos Aires, em 1825 (Walton 2012: 32).[1]

Deveu-se esse fato também ao primeiro incêndio que destruiu o Real Teatro de S. João, no dia 25 de março de 1824, deixando temporariamente desempregados aqueles que não pertenciam à Capela Imperial, nova denominação após a coroação de D. Pedro I como imperador do Brasil, ao final de 1822. O reconstruído e agora renomeado Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara foi inaugurado em 1826, mas as temporadas seguintes, até o final da década, não teriam o mesmo brilho das anteriores (Andrade 1967, vol. 1: 123 e 187).

---

[1] Pablo Rosquellas teria chegado ao Brasil ao final de 1818. Seu verdadeiro nome seria Ayres Leclicia Rosquellas e era cantor, violinista e compositor. Promoveu a primeira representação de *Don Giovanni* de Mozart, no Brasil, em 1821 e teria partido "para os países do Prata em novembro" de 1824 (Andrade 1967, vol. 1: 114-125).

Por razões políticas, econômicas e sociais, o novo país caminhou para crescente instabilidade, somando-se a outros acontecimentos em Portugal, o que culminou com a abdicação de D. Pedro I, no dia 7 de abril de 1831, interrompendo a continuidade da temporada operística daquele ano. A rigor, o Rio de Janeiro ficará totalmente sem ópera alguma entre 1832 e 1843, enquanto também será reduzido o quadro de integrantes da Capela Imperial (Andrade 1967, vol. 1: 195 y 164). O legítimo sucessor ao trono era então uma criança de apenas 5 anos de idade, recorrendo-se a diversas e sucessivas modalidades de governo. Viveu-se um dos piores períodos da história do país, com diversas e sangrentas revoluções de norte a sul. A gradativa estabilização do Brasil só ocorreu após a coroação de D. Pedro II como novo imperador do Brasil, ocorrida no dia 18 de julho de 1841, aos 15 anos de idade, iniciando um governo que durou quase 50 anos. A Capela Imperial foi logo reorganizada, voltando a ter, em 1843, número de integrantes semelhante ao que possuía anteriormente (Cardoso 2005: 93). Em 1844, retornaram as temporadas líricas que terão continuidade nos anos seguintes.

Esse governo imperial é o centro de referências do nosso trabalho que se ocupa de algumas das suas instituições musicais e culturais, tomando as atividades operísticas como prioridade, em contraponto com as realizações do compositor Carlos Gomes, ele mesmo o produto mais notório daquelas instituições. Não temos o propósito de realizar mais um dos trabalhos biográficos do compositor que já são numerosos, mas estudar seu favorecimento pelo Império, através de suas instituições. Pretendemos valorizar e trazer à luz alguns aspectos ainda não destacados, ou até mesmo não abordados, em sua vasta historiografia, estabelecendo relações de suas óperas, sobretudo *Il Guarany*, com a América Latina. Por fim, faremos uma reflexão sobre o significado da composição de óperas em nosso continente por autores nativos, principalmente durante o século XIX.

1. Instituições musicais do Império e o surgimento de Carlos Gomes

Liderado por um imperador proveniente de duas das principais dinastias europeias, Bragança e Habsburgo, seria necessário recriar, em território americano, condições para mimetizar algumas práticas sociais europeias vincula-

das à representação do poder real. Um espaço já havia, no Rio de Janeiro: o teatro de óperas que atuava, desde seu início, como "teatro de corte", malgrado eventuais descontinuidades. Seu funcionamento foi então aperfeiçoado, passando a contar com corpos relativamente estáveis de cantores e pessoal cênico,[2] além de instrumentistas. Era um sistema único na América do Sul que se nutria, periodicamente, com a vinda de novos cantores contratados na Itália, em sua maioria, ou França. Assemelhava-se ao que ainda ocorria em algumas cortes europeias, e esse sistema perdurou até cerca de 1865, quando se iniciou a Guerra do Paraguai. Era o Governo brasileiro que o sustentava, através de subvenções regularmente destinadas às temporadas líricas.

Ayres de Andrade, no livro que revela o maior número de documentos da história musical brasileira do período, considera que o auge do teatro lírico no Rio de Janeiro ocorreu entre os anos de 1853 e 1858, chegando-se ao número máximo de 117 récitas anuais em 1855, número bastante superior ao de outras épocas (Andrade 1967, vol. 2: 47-61). Acrescentámos ter sido esse não somente o auge do sistema subvencionado, pois, em anos futuros, com o predomínio das companhias viageiras, não se alcançou esse número de récitas. Pouco tempo antes, a cidade havia passado por certa instabilidade, por razões financeiras e surtos de febre amarela que custaram algumas vidas do elenco, mas o retorno à normalidade foi recompensado com a vinda de dois grandes cantores, cuja passagem pelo Rio de Janeiro jamais foi esquecida.

Em 1852, chegou a meio-soprano Rosine Stoltz, que permaneceu no Rio de Janeiro quase todo aquele ano. Vinda da França, ela despertou o interesse dos maiores escritores brasileiros, atraindo-os para o teatro de ópera e seus assuntos (Andrade 1967, vol. 2: 33-44). Permanecendo todo o segundo semestre do ano de 1856, chegou ao Brasil o tenor Enrico Tamberlick, o primeiro cantor de verdadeiro renome internacional que ali aportava. Simpático e participativo, apoiando até mesmo um movimento em prol da ópera nacional que apenas se iniciava, cantou em português uma obra recém-composta. Enquanto isso, desde a década anterior, manifestava-se o crescente interesse por óperas de G. Verdi, transformando o Rio de Janeiro em respeitável centro

[2] Exemplos da permanência de alguns cantores contratados na Itália, no Rio de Janeiro, reunindo informações anuais de Ayres de Andrade: Constante Capurri (baixo), 1849-1862; Arturo Gentile (tenor), 1852-1863; y Giacomo Sicuro (baixo), 1846-1857.

verdiano. Logo após estreias europeias, ocorreram estreias locais das mesmas óperas: *Il Trovatore* e *La Traviata* estrearam, lá e cá, nos anos 1853/1854 e 1853/1855, respectivamente (Andrade 1967, vol. 2: 47-61).

Pouco tempo antes da Guerra do Paraguai, porém, o sistema já se enfraquecia com a concorrência das novas companhias viageiras, como nos atesta o comentário seguinte que se refere ao ano de 1862: "Continua o sistema iniciado no ano anterior, das companhias viageiras percorrendo as capitais dos países sul-americanos do Atlântico, formando uma espécie de rede teatral que vai apresentar os melhores resultados artísticos e comerciais em épocas posteriores, quando essas companhias se transformarem em empresas solidamente constituídas" (Andrade 1967, vol. 2: 69).[3]

O sistema anterior passou a sofrer descontinuidades da subvenção governamental até que essa deixou de existir por completo, ao final da década de 1870. Antes da Guerra do Paraguai, porém, ocorreu um dos movimentos mais importantes da história musical brasileira, nem tanto por seu alcance imediato, mas por suas consequências, revelando-nos o compositor Antônio Carlos Gomes. Foi mais uma decorrência do movimento literário romântico que se iniciou com um grupo de jovens brasileiros em Paris, na década de 1830, cujo objetivo maior era atualizar nossa literatura, imprimindo-lhe também um cunho nacional, poucos anos após a emancipação política do país (Candido 2007: 329). Entre eles encontrava-se Manuel de Araújo Porto-Alegre, artista múltiplo que foi um dos signatários do futuro movimento, surgido três décadas mais tarde.

Tratando-se de ópera, reuniu-se literatura e música, aproveitando o momento propício em que as instituições musicais viviam. Teve, porém, duração efêmera, somente sete anos, devido a uma complexidade de fatores que, na macroestrutura, incluía a iminente chegada da guerra. Surgiu, portanto, da iniciativa de intelectuais de diversas áreas, com apoio e chancela do poder central do país, indicados em seu pomposo nome: Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, instalada no dia 25 de março de 1857. O episódio

---

[3] Ayres de Andrade realizou sua pesquisa limitando-se, porém, a 1865, ano em que morreu Francisco Manoel da Silva, seu personagem principal. É o primeiro e ainda o mais completo livro que estuda as instituições musicais daquele período, mas o autor apresenta as informações ano a ano, de maneira dispersa e não muito organizada.

envolvendo Tamberlick representava seu estágio embrionário, no entanto, o renome do tenor e suas atitudes favoráveis contribuíram para concretizar a própria instituição.[4]

Inicialmente, o governo brasileiro anunciou subvencionar somente a Imperial Academia, não mais a ópera italiana, mas nunca deixou de amparar as duas atividades que logo se reuniram novamente, sob outra denominação. Em seu Conselho Deliberativo estavam três pessoas eminentes, com títulos de nobreza; no Conselho Artístico, quatro músicos e Manuel de Araújo Porto-Alegre, já citado. Sua gerência e administração econômica foi dada a José Zapata y Amat, nobre espanhol que teria chegado ao Rio de Janeiro em 1848, tendo tido formação musical que o permitia atuar como cantor e professor de canto. O objetivo da instituição era promover a representação de óperas estrangeiras, sempre traduzidas ao português, e, uma vez por ano, montar uma nova ópera de compositor brasileiro (Andrade 1967, vol. 2: 90-91). Contou com apoio e participação de alguns dos principais escritores brasileiros do seu tempo: Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis, todos eles autores de textos que integraram obras musicais produzidas sob o influxo da instituição (Giron 2004: 197).

De seu corpo de cantores destacavam-se o barítono português Eduardo Medina Ribas e o próprio José Amat. Este logo passou a exercer influência também na programação musical. Não havendo novas óperas de autores brasileiros, no primeiro ano, foram apresentadas diversas zarzuelas que continuaram em 1858, alternando-se com óperas italianas traduzidas, como *Norma*, de Bellini. Uma primeira crise tornou menos produtivo o ano seguinte mas, ao final de 1860, houve a estreia da primeira nova ópera brasileira: *A Noite de S. João*, composta por Elias Alvares Lobo sobre versos do escritor José de Alencar, festejada pelo público e imprensa. É curioso que o autor dos versos era também autor do popular romance *O Guarani* (1857), base do enredo da futura ópera de Carlos Gomes (Andrade 1967, vol. 2: 93-98).

---

[4] Admirável atitude de um solista de destacada carreira internacional, mas Enrico Tamberlick (1820-1889) ainda irá estrear a ópera *Guatimotzin*, de Aniceto Ortega, na Ciudad de México, em 1871, ópera de cunho nacionalista (Mayer-Serra 1947: 949), e, em 1877, estreará a ópera *Zilia*, do compositor cubano Gaspar Villate, no Teatro dos Italianos, em Paris, ópera que não possuía assunto nacional (Carpentier 1946: 203).

Gomes já se encontrava no Rio de Janeiro desde o final de 1859, estudando no Conservatório Imperial. Ali escreveu sua primeira ópera, estreada pela Imperial Academia em setembro de 1861, *A Noite do Castelo.* Foi um êxito extraordinário, tendo um total de nove récitas (Andrade 1967, vol. 2: 100-101). Essa estreia, contudo, teve ainda maior significado para os brasileiros: "A aparição de Gomes ocorre no momento exato em que a opinião pública [...] deseja a chegada de uma espécie de messias lírico nativo" (Giron 2004: 199). Logo em seguida, o compositor pôs-se a compor uma nova ópera, entretanto, em 1862, irrompeu nova crise ainda mais grave na instituição, dessa vez entre José Amat e os principais cantores da companhia que se demissionaram, sendo substituídos, inclusive, por cantores italianos. Decidiu-se então unir as empresas de ópera nacional e italiana, mas as relações de trabalho deterioraram-se mais e mais. Quando Carlos Gomes estreou sua segunda ópera, *Joana de Flandres,* em setembro de 1863, diversas ocorrências impediram um resultado satisfatório, frustrando o compositor. Estreou-se ainda a ópera *O Vagabundo,* de Henrique Alves de Mesquita, em piores condições que as anteriores, pois o compositor encontrava-se na França. Por fim, no início de 1864 encerrou-se o sonho de ópera nacional que há já algum tempo denominava-se Ópera Nacional e Italiana (Andrade 1967, vol. 2: 103-109).

Pode-se afirmar que algumas outras instituições do Império foram decisivas para a carreira de Carlos Gomes, como também a ajuda pessoal do imperador, mas esta é mais difícil de ser comprovada e, tanto na crença popular quanto na historiografia, sempre os valores dessa ajuda são imprecisos ou supostos. Não só a Imperial Academia contribuiu para o êxito do compositor, como também a prática musical adquirida no Rio de Janeiro, na convivência com cantores e instrumentistas estrangeiros qualificados, mantidos pelo Império, algo inexistente onde vivera anteriormente. Antes de tudo isso, deve-se lembrar do ensino recebido no Conservatório que o acolheu por mais de três anos, dando-lhe várias ocasiões para demonstrar seu invulgar talento. A instituição havia sido criada em 1847, tendo à frente Francisco Manuel da Silva, ex-aluno do Pe. José Maurício. Ali, entre os professores de Carlos Gomes, destacava-se Gioacchino Giannini, regente e compositor italiano. Como a música italiana também dominava o ambiente musical do Rio de Janeiro, foi natural que Gomes escolhesse a Itália como seu destino. Ao final de 1863, Francisco Manuel indicou Carlos Gomes, como aluno que se destacou no

Conservatório e por sugestão do imperador, a "ir completar os seus estudos de composição em Milão" (Azevedo 1950: 199). Para este fim, ele receberia uma bolsa de estudos durante quatro anos.

2. Sucesso na Itália e consagração no Brasil: causas e consequências

Na Itália, ao final da década, Carlos Gomes havia concluído *Il Guarany*, ópera composta sobre o romance homônimo de José de Alencar, vertido ao italiano e submetido a dois libretistas que o próprio compositor contratara. A maior proeza de Gomes, porém, foi conseguir estrear sua nova ópera no Teatro alla Scala de Milão, o palco mais disputado da Itália, sendo ele apenas um estrangeiro desconhecido. Esse é um mistério até hoje não desvendado. Comenta-se que, nessas condições, a instituição exigiria alto valor em dinheiro para compensar possíveis prejuízos, tornando-se tradição afirmar que o próprio imperador teria pagado a soma exigida, contudo sem qualquer comprovação. A estreia da ópera, no dia 19 de março de 1870, foi um sucesso e sua trajetória na Itália merece atenção. Ali havia a contínua produção de novas óperas que, por sua vez, logo seriam substituídas, não retornando após o período em que foram novidade. Eram exceções aquelas óperas, de um pequeno grupo de compositores italianos consagrados, que voltavam periodicamente, tornando-se memória musical coletiva. Não sendo obra de um autor italiano, *Il Guarany* conseguiu realizar a façanha de manter-se programada, com alguma regularidade, em teatros italianos até 1900, perdurando assim por trinta anos (Nello Vetro 1996: 119-128).

Nada foi comparável, porém, à sua estreia no Rio de Janeiro, dia 2 de dezembro de 1870, data natalícia do imperador Pedro II. Antes da música, a coincidência de diversos fatores cívico-sociais e políticos fez da ocasião um grande acontecimento: alguns meses antes havia terminado a Guerra do Paraguai com a vitória do Brasil, momento de extremado nacionalismo; vivia-se o apogeu do Império e o momento de maior popularidade do imperador, enquanto o movimento republicano apenas se iniciava; desde a independência do país, era o primeiro triunfo internacional, de maior visibilidade, conquistado por um artista brasileiro utilizando temática nacional; por fim, era notório, ao menos para a elite do país que lotava o teatro, o apoio que o composi-

tor havia recebido do imperador ali presente (Rodrigues 2011: 118). Carlos Gomes tornou-se herói nacional e assunto destacado nos periódicos de todo o Brasil. *Il Guarany* nunca deixou de ser a sua ópera preferida entre os brasileiros, enquanto suas produções seguintes não alcançariam plena aceitação, com a exceção de *Lo Schiavo* (1889), desafortunadamente estreada poucos dias antes da implantação da República. Havia ainda outras razões que explicariam não só o sucesso da ópera, como também sua permanência no imaginário dos brasileiros desde então. Para conhecê-las, temos que nos aproximar de outra instituição do Império: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Criado em 1838, desde o início, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro congregava parte da elite e intelectuais selecionados, contando com a proteção do então jovem príncipe D. Pedro. Já em 1839, a instituição lançava uma revista para a divulgação de suas ideias. O príncipe ofereceu-lhe uma das salas do Paço Imperial para suas reuniões semanais que ele mesmo passou a frequentar, após 1840, e o Estado contribuía com 75% de suas verbas, dando caráter oficial às suas atividades. A instituição ainda possuía representações nas capitais de diversas províncias brasileiras. Ali se discutiu e decidiu quase sempre os rumos culturais do país até o final do Império, com a participação de D. Pedro II que presidia a maioria das reuniões. Ao final de seus muitos anos de governo, havia presidido mais de 500 seções da instituição, não o fazendo somente quando estava em viagens. Uma das finalidades iniciais do Instituto foi a de nortear a criação da historiografia brasileira, decidindo também as tendências de nossas artes. Ali se escolheu o Romantismo indianista como o caminho que melhor representaria o país: ao mesmo tempo em que se enaltecia o índio como personagem símbolo do Brasil, ocultava-se o maior dos problemas reais da nação, a escravização africana (Schwarcz 1998: 198-225).

Como uma das instituições mais influentes do Império, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro multiplicava suas diretivas culturais através da imprensa, onde atuavam ou opinavam muitos de seus correligionários. Portanto, não se pode ignorar ou subestimar sua contribuição para a difusão e aceitação de *O Guarani* —formato em que se popularizou o nome da ópera no Brasil—, pois ela representava o produto perfeito do ideal romântico indianista apresentado acima, materializando-o. Além de tudo isso, havia passado pelo crivo da apreciação europeia.

> Mas o projeto cultural escapava aos poucos dos circuitos restritos a essa intelectualidade e ganhava as classes médias urbanas, que viram nele uma resposta às aspirações de afirmação nacional. Se em um momento inicial o indianismo foi antes uma forma de obscurecer a inserção da escravidão no país, aos poucos, porém, valendo-se dos poemas épicos, dos romances, das telas grandiosas e das óperas, o movimento passou a exercer uma clara influência sobre setores mais amplos, em particular na corte, cada vez mais acostumada com a introdução de imagens, termos e produtos de inspiração indígena (Schwarcz 1998: 220).

Se na Itália *Il Guarany* conseguiu manter-se lembrada por trinta anos devido sua música: "[...] quella musica toccò profondamente la sensibilità del pubblico italiano" (Nello Vetro 1996: 18), mesmo contrariando a preferência do compositor por suas demais óperas que lá obtiveram menor sucesso, no Brasil, a música também foi um dos principais fatores de sua popularidade. Entretanto, não se pode negar a ingerência dos demais elementos extramusicais que mencionámos. Anos depois, durante um período em que o país foi dominado por extremado nacionalismo, chegou-se a atribuir maior valor patriótico que musical ao *Guarany*: "Assim, a glória mais alta de Carlos Gomes foi ter escrito o *Guaraní* e pouco importa que considerasse menos essa ópera do que as outras [...] As outras perderam a vibração, envelheceram e não têm projeção fora da música" (Almeida 1937: 4).

Enquanto isso, *Il Guarany* foi apresentada em muitos países da Europa, ainda no século XIX, tendo sido bem recebida muitas vezes, inclusive na Rússia, mas na América Latina teve um papel ímpar, com desdobramentos que foram além de seus objetivos apenas musicais. Para entendê-los, deve-se rever alguns aspectos do sistema monárquico brasileiro. Tal sistema, num contexto continental republicano, provocou o isolamento político e cultural do país na região, onde já era o único país de fala portuguesa. Havia sido criada a natural desconfiança dos países vizinhos, territorialmente menores e menos populosos, de que o Brasil ainda teria intenções expansionistas. Pouco fez o país, porém, para abrandar tais desconfianças e um bom exemplo pode demonstrá-lo. Até a Guerra do Paraguai, D. Pedro II já governava há vinte anos e "jamais havia estabelecido contato pessoal com presidentes latino-americanos" (Schwarcz 1998: 462). Por outro lado, muitos eram os exem-

plos de arrogância dos brasileiros para com seus vizinhos, julgando haver somente anarquia nos demais países do continente.

O primeiro produto cultural brasileiro que rompeu esse isolamento de muitos anos foi a ópera *Il Guarany,* de Carlos Gomes. Mas isso não foi ocasionado por ação governamental brasileira, e sim por iniciativa das bravas companhias italianas de ópera que atravessavam o Atlântico. Mais do que os interesses e disputas nacionais, agora era o quase universal mercado de óperas italianas que impunha suas próprias leis, manifestas no que Benjamin Walton definiu ser, a partir da década de 1850, "o nascimento da globalização" (Walton 2012: 32). Se *Il Guarany* era cantada em toda a Itália, as companhias de ópera viram-na como um potencial produto que poderia ter boa aceitação no continente em que nascera seu compositor. Após o Brasil, Buenos Aires (1874) e Montevideo (1876) receberam a ópera que ali retornaria com frequência. Logo em seguida, ambas as cidades também tiveram apresentações de duas outras óperas de Carlos Gomes que não haviam tido boa acolhida no Brasil, *Fosca* e *Salvator Rosa,* sendo mais receptivas que o Rio de Janeiro. Ainda no século XIX, *Il Guarany* estreou em La Habana (1878), Santiago de Chile (1881) e Ciudad de México (1883). Por fim, mesmo decorrendo mais da iniciativa de companhias italianas de ópera que de si mesmo, a presença de suas óperas nos países latino-americanos, notadamente *Il Guarany,* tornou-se uma maneira eficaz de Carlos Gomes retribuir tudo aquilo que havia recebido do Governo brasileiro, contribuindo para melhorar a imagem do país na região e ali quebrando, pela primeira vez, o grave isolamento cultural do Brasil. Foi uma ação que transcendeu seu inicial significado cultural, beirando mesmo a natureza diplomática.[5]

3. Possíveis relações com a América Latina

No Brasil, por outro lado, quando se deseja conhecer a trajetória das óperas de Carlos Gomes na América Latina, muitos são os obstáculos encontrados ainda em nossos dias, quase sempre decorrentes do isolamento

[5] Na estreia de *Il Guarany* em Santiago de Chile (1881) há relatos de que se ouviu gritos de "¡Viva Brasil, Chile!" (Salas citado em Cuadra 2020: 26).

mencionado. Apesar da carência de mais informações, os poucos dados obtidos nos possibilitaram estabelecer comparações, de forma empírica, em três vertentes. Estas permitem ver o que ocorreu no Brasil e em diversos países latino-americanos, referente às suas óperas ou apenas *Il Guarany.* Naturalmente há diferenças profundas entre os dois campos, porque a influência que Gomes exerceu no Brasil foi por demais marcante.

A primeira das vertentes é de natureza anímica, pois Carlos Gomes despertou, em nossos compositores nativos, a consciência de que era possível conquistar espaço no quase inatingível mundo da ópera,[6] limitado às intermitentes visitas de artistas europeus, encorajando-os a também dele participar, tanto em seus países quanto na própria Europa: "La emoción recaía especialmente en un título, *Il Guarany* (1870), que a una década de su estreno ya había sido representada en diez países, [...] fue fundamental para detonar la idea de que, si existía un compositor de ópera brasileño, bien podía haber uno chileno" (Cuadra 2020: 26).

A segunda vertente é de natureza prática. O que ocorreu com Carlos Gomes tornou-se exemplo a ser seguido, em algumas idealizadas etapas que mimetizavam sua trajetória italiana. Todas deveriam ser cumpridas, em situação ideal, ou ao menos algumas: seria imperativo estudar em Milão, no Conservatório ou com seus professores em aulas privadas, ali também viver alguns anos e, por fim, estrear uma ópera própria, ao menos em um dos diversos teatros daquela cidade. Na verdade, este roteiro completo só existiu no imaginário dos compositores brasileiros que tudo fizeram para segui-lo, perdurando este ideal até as primeiras décadas do século seguinte. Entretanto, alguns compositores latino-americanos também tiveram trajetórias que coincidem, ao menos em parte, com o roteiro imaginário.

A terceira vertente é o despertar de sentimentos nativistas e a valorização dos antigos habitantes do continente. Mesmo que *Il Guarany* contenha inúmeros elementos inverossímeis, a começar por um personagem índio que

---

[6] Gonzalo Cuadra cita um compositor da República Dominicana, Pablo Claudio, que teria tido contato com Gomes no Brasil, mas nada encontramos sobre ele (Cuadra 2020: 27). Em outro ponto, o mesmo autor escreve: "[...] ahora América misma y sus compositores [...] comienzan un segundo y propio desembarco y descubrimiento, de lleno en la temática nacionalista; todo acicateado por aquella chispa inicial de *Il Guarany* de Gomes" (Cuadra 2020: 125).

canta em italiano, sua temática americana e o destaque dado aos personagens nativos abrandaram seu improvável roteiro, sempre que visto racionalmente, despertando ideias e sentimentos novos:

> [...] *Il Guarany* traía la novedad de la temática indigenista planteada con un protagonista héroe-tenor simbolizando aspectos positivos, y que permitía el antagonismo colonos-colonizados con una inclinación en la balanza (al menos en lo emotivo) hacia los segundos. Carlos Gomes, además, era el primer compositor de nuestro continente que lograba hacer propia una temática americana, paisaje que no era en absoluto nuevo para los operistas europeos desde hacía más de cien años y plantarla con éxito en el mismísimo Milán (Cuadra 2020: 26).

Buscaremos oferecer exemplos de todas as vertentes, embora alguns deles possam enquadrar-se em mais de uma delas. No Brasil, a maioria absoluta dos compositores que atuavam no período colonial dedicava-se à música sacra. Após Carlos Gomes, inverteu-se a cena em favor da ópera. Até as primeiras décadas do século XX, quase uma vintena de compositores locais já se enquadravam nas duas primeiras vertentes. Dentre eles, o melhor exemplo encontra-se na trajetória de João Gomes de Araújo (1846-1943), compositor de província que se dedicou inicialmente à música sacra, interessando-se pela ópera a partir do sucesso de Carlos Gomes. Foi o único compositor brasileiro que logrou cumprir todas as etapas do idealizado roteiro descrito na segunda vertente. Embora tivesse Gomes em seu nome, não havia qualquer parentesco entre eles. Viveu e estudou em Milão durante vários anos, contratando os serviços do renomado poeta Ghislanzoni, que havia escrito libretos para Verdi e Carlos Gomes, e pôs-se a compor sua ópera *Carmosina.* Conseguiu estreá-la no Teatro Dal Verme, de Milão, em 1888. Mesmo não a tendo estreado no Teatro alla Scala, João Gomes teve o privilégio de contar com a insigne presença do imperador Pedro II, graças a um feliz conjunto de coincidências e à sua habilidade para viabilizar o evento, num gesto de agradecimento ao soberano que anteriormente lhe havia dado proteção. O imperador encontrava-se na Europa para tratar sua saúde que inspirava cuidados, um ano e meio antes do final de seu reinado, com a iminente chegada dos republicanos ao poder (Araujo 1946: 25-29).

No Chile, um compositor local que provavelmente se sentiu estimulado pelo exemplo de Carlos Gomes, enquadrando-se nas duas primeiras vertentes, foi Eliodoro Ortiz de Zárate (1865-1953). Poucos anos após a estreia chilena de *Il Guarany*, que teve boa repercussão, em 1881, ele pleiteou e recebeu bolsa de estudos do seu país para aperfeiçoar-se em Milão. Ali chegou ao início de 1886, juntamente com sua família. Permaneceu até julho de 1889, obtendo do Conservatório de Milão o título de compositor. Possuindo recursos, continuou a viajar e estudar na Europa, retornando ao Chile em 1893. Lá estreou duas óperas que tiveram recepções controversas. Caiu pouco a pouco no esquecimento até o final de sua vida (Cuadra 2020: 248-251).

Na Argentina, Arturo Berutti (1858-1938) cumpriu quase todas as etapas do roteiro da segunda vertente, porém, não podemos afirmar que seu interesse por óperas ou sua ida para Milão tivessem influência de Carlos Gomes. Afinal, ele próprio descendia de família italiana. Quase uma exceção entre os compositores latino-americanos, foi estudar música na Alemanha, passando a viver em Milão durante vários anos, após 1890. Ali estreou duas óperas, durante um período em que lá ainda vivia Carlos Gomes: *Vendetta*, no Teatro Cívico (1892), e *Evangelina*, no Teatro Alhambra (1893). Enquadrou-se ainda na terceira vertente, compondo uma das primeiras óperas de temática nacionalista em seu país, *Pampa* (1896) (Rovira 2020, 4). No entanto, sua ópera não foi bem recebida: "El compositor habrá soñado una recepción de su ópera parecida a la que festejó con himnos, flores y regalos a Gomes en el Teatro de Belem, sin embargo [...] los tiempos no estaban maduros aún para el nacionalismo que habría de brotar en el país quince años después" (Cetrangolo 2010: 492).

O compositor chileno Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911) foi exemplo de alguém que se enquadrou em todas as três vertentes. É possível, quanto às duas primeiras, que ele tivesse como referência mais a Ortiz de Zárate, seu compatriota, mas este recebera influência de Carlos Gomes. Acevedo Gajardo foi oriundo da prática de música sacra e empreendedor de sua própria carreira de operista, provindo de origem social menos abastada. Após a composição de um ato da ópera *Caupolicán*, de temática indígena e cantada em espanhol, conseguiu apresentá-lo com a ajuda de amigos, convencendo os governantes a enviá-lo para estudar em Milão, onde foi viver com a família em 1902. Após meio ano, teve sua bolsa extinta e sobreviveu atuando como músico, até

conseguir retornar ao Chile no ano seguinte. Em Milão, havia concluído a ópera que tentou, em vão, apresentar em seu país. *Caupolicán* só foi estreada em 1942, muitos anos após a morte do compositor (Cuadra 2020: 140-144).

No entanto, na América Latina não houve somente apreciações positivas dos trabalhos de Carlos Gomes. Após a estreia de *Il Guarany* na Ciudad de México, em 1883, o compositor mexicano Melesio Morales mostrou-se contrário a diversos aspectos da ópera, em crítica publicada num periódico local. Entre suas objeções destacava-se a ausência de cor local. Ele partiu do que a própria divisão interna dos personagens, atuando agrupados em diferentes atos da ópera, poderia sugerir:

> Reparto tan ventajoso habría proporcionado a un compositor filósofo la ocasión de intentar con éxito la pintura de dos razas diametralmente opuestas en tipo, religión, costumbres, dando ser, mediante este procedimiento, a dos géneros de música diferentes entre sí. Llevado a buen término el retrato musical de las dos razas, [...] hubiera conseguido para su composición las primordiales cualidades de unidad y variedad, dejando al mismo tiempo elegidas las tintas del color local e individual de que carece la obra (Morales citado em Zárate Toscano y Gruzinski 2008: 808).

Melesio Morales (1838-1908), na verdade, foi o primeiro compositor latino-americano que estreou uma ópera na Itália, em janeiro de 1869, ópera que era uma versão reformulada de sua *Ildegonda,* já apresentada no México em 1866, ano em que passou a estudar em Florença. Ali, no Teatro Pagliano, estreou sua ópera renovada, pouco mais de um ano antes da estreia de *Il Guarany.* Assim como Gomes, Morales foi recebido como herói nacional quando retornou a seu país, tendo ainda uma longa e produtiva atividade de compositor. Curiosamente, logo após seus textos contrários à ópera de Gomes, compôs uma paráfrase para piano sobre temas de *Il Guarany*, publicada em 1884, corroborando a positiva recepção local que a ópera havia recebido (Zárate Toscano y Gruzinski 2008: 808).

O fim do Império / Ópera da América Latina?: uma reflexão

No Brasil, após a Guerra do Paraguai, o cenário operístico foi mudando com a gradual extinção das subvenções governamentais e as companhias

viageiras adquiriram mais e mais importância nos anos seguintes. A rica montagem, para os padrões locais, da estreia brasileira de *Il Guarany,* na data natalícia de D. Pedro II ao final de 1870, somente seria possível para uma empresa privada que contasse com substancial subvenção.[7] Nessa década, tornou-se frequente a visita anual de não apenas uma companhia viageira, variando o número e o porte das mesmas. Foi então que teve início a crítica musical específica no Rio de Janeiro, após décadas de atividades musicais em que os comentários, mais ou menos críticos, ficavam a cargo de alguns literatos: "Até então, a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. Formavam a confraria dos cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções de líderes de opinião e *entertainers*" (Giron 2004: 16).

O auge desse novo sistema ocorreu entre os anos de 1877 e 1880, aqueles de maior brilho, nos quais se destacou a Companhia Ferrari que trazia consigo cantores de primeira linha, como o célebre tenor Francesco Tamagno, ali presente nas temporadas de 1878 até 1880. Na apresentação de *Il Guarany*, em 1879, o tenor foi considerado "um Pery modelo", fazendo enorme sucesso.[8] No entanto, o maior objetivo dessa empresa, assim como das demais, era a cidade de Buenos Aires, na mesma rota marítima, que se transformara no maior polo operístico da América do Sul. Pessoas lúcidas, no Rio de Janeiro, já reconheciam a superioridade portenha: "Houve em Buenos Aires, na Ópera, uma grande sessão de música clássica sob a direção do maestro Bassi [Companhia Ferrari]. O programa é de uma escolha digna de um povo civilizado. Demos as mãos à palmatória".[9]

---

[7] No jornal *Diario do Rio de Janeiro* de 1870, em pequena seção denominada "Espectaculos", encontra-se anunciado que a empresa "Opera Italiana" faria a interrupção da temporada nos próximos 10 dias, visando a melhor preparação de *Il Guarany* que estrearia no dia 2 de dezembro. Isso seria impraticável sem subvenção, devido ao longo período sem o provento das bilheterias; *Diario do Rio de Janeiro*, 21 de novembro de 1870: 4.

[8] "Companhia Lyrica", em *Revista Musical e de Bellas Artes,* n.º 45, 8 de novembro de 1879: 1-2: 2.

[9] "Noticiario estrangeiro", em *Revista Musical e de Bellas Artes,* n.º 23, 6 de junho de 1879: 4.

A década de 1880, última década do Império, não conseguiu manter o mesmo brilho das temporadas líricas. Sem a presença de cantores do mesmo nível que anteriormente, o público do Rio de Janeiro foi perdendo o interesse pelas óperas. Nem a estreia da primeira ópera de Wagner cantada no Brasil, *Lohengrin,* evitou uma recepção fria em 1883, ano da morte de seu compositor que ali só despertaria maior interesse a partir da década seguinte. Até mesmo Carlos Gomes enfrentou dificuldades para fazer estrear sua ópera *Lo Schiavo*, nos meses finais do Império, nem tanto por desinteresse do público, porém para atender exigências econômicas do empresário da companhia de óperas.[10] No dia 15 de novembro de 1889, houve a Proclamação da República que encerrou a monarquia. A partir dessa data, as instituições imperiais sofreram grandes mudanças, incluindo aquelas que mencionámos anteriormente. A Capela Imperial foi extinta, pois agora seria um regime de governo laico; o Conservatório Imperial sofreu diversas transformações, a começar por receber um novo nome, Instituto Nacional de Música. Uma rara exceção foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que manteve seu antigo nome, mas perdeu muito da sua importância ao longo dos anos, sendo hoje uma instituição que poucos conhecem, embora tenha conservado acervos de grande valor cultural que testemunham sua importância no passado.

De todos era conhecida a ligação de Carlos Gomes com o imperador deposto, a quem seu nome era imediatamente associado. O novo regime político pegou-o de surpresa, com dificuldades econômicas e graves problemas de saúde. Conforme a tradição italiana, ele sonhava dirigir o Conservatório Imperial nesse momento de vida, mas isso tornou-se impossível. A grandeza supranacional do seu nome não conseguiu ser maior que as mesquinhas disputas políticas. Suas duas últimas obras não foram bem recebidas no Rio de Janeiro, por um múltiplo conjunto de razões que iam dos desafetos políticos ao desinteresse dos empresários italianos, incluindo até o despertar tardio do interesse wagneriano entre os apreciadores de ópera brasileiros. Mesmo após

[10] Na ausência do imperador que fazia tratamento de saúde na Europa, ele recorreu à princesa Isabel, a quem a ópera foi dedicada que, por sua vez, pediu o apoio de ilustres membros da sociedade que conseguiram reunir a soma pedida pelo empresário. Era uma ópera nova, nunca antes executada na Itália, portanto, desconhecida dos cantores da empresa italiana.

tantas glórias, o compositor lutou bravamente para sobreviver, ele e seus filhos, no período final de sua vida. Felizmente, o governante republicano do Estado do Pará foi quem o acolheu para dirigir o recém fundado conservatório local, mas já era tarde; vencido pela doença, faleceu em 1896.

Na América Latina, os diversos movimentos modernistas, com nomes também diversos, que foram surgindo desde o final do século XIX, discordavam entre si em alguns pontos, mas unanimemente condenavam o gênero de ópera italiana. Tal rejeição fez com que a própria historiografia de seus países perdesse o interesse por obras e compositores que trilharam esse caminho, dificultando assim seu estudo e conhecimento futuros. No Brasil, a historiografia musical desenvolveu-se principalmente após o movimento modernista de 1922, e seus autores, sob este influxo, nutriram pouco interesse pelo século XIX, mais voltado à Europa. O maior líder dos modernistas externou assim suas críticas à ópera e ao passado: "A ópera, de que o principal era importado, cantor como peças e instrumentistas, sincronizava sorrindo com a figura preguiçosamente ditatorial do Imperador, e com a fórmula política do Império, espúria e solitária em nossa América" (Andrade 1991: 19-20). Carlos Gomes salvou-se por ter sido o assunto preferido dos intelectuais de seu tempo, mas até ele foi questionado pelos modernistas de 1922 (Rodrigues 2011: 7). Por outro lado, no continente, houve crescimento do interesse por óperas que tivessem assunto nacional, em língua vernácula. Mais uma vez, porém, as dificuldades encontradas no processo de sua plena realização fizeram com que muitas delas jamais saíssem do papel.

Em 1938, o musicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de Azevedo publicou em livro o levantamento que realizou de todas as óperas de autores brasileiros até então existentes. Ali estão autores conhecidos e desconhecidos. Compreende um total de noventa e sete óperas compostas, da autoria de quarenta e oito compositores, mas somente quarenta e oito delas chegaram a ser cantadas em público, ou seja, a metade (Azevedo 1938: 87-92). É possível que a Argentina tenha números mais ou menos equivalentes, pela grande importância que lá foi dada a este gênero musical, mas os números brasileiros devem estar entre os mais relevantes do continente.

O que se alcançou aqui muito se deve ao sistema implantado pelo Governo Imperial e por seus antecessores, além dos compositores ali formados que deram continuidade ao processo, sob a influência e o exemplo de Carlos

Gomes. Na América Latina, a produção de óperas de compositores nativos não foi muito estimulada, dependendo mais de iniciativas isoladas, o que se transformava em um ato heroico empreendê-las. Poucas são as narrativas que não trazem alusões ao enorme sacrifício, vã esperança, e posterior desilusão dos compositores. Se as plateias, muitas vezes, chegaram a apoiá-los, a imprensa tornava-se espaço de questionamentos e comparações descabidas com a produção europeia. Comparações tais, como se nossos compositores houvessem tido as mesmas oportunidades de formação, estudos, ensaios preparatórios e o interesse de cantores e orquestras ao executar suas óperas, tudo isso reunido em quantidade e qualidade semelhantes às de seus pares europeus.

Quem hoje estuda o assunto, não deixa de vê-lo com nostalgia e até mesmo pessimismo, frente ao que se lhes apresenta a realidade: "Pero seamos justos: las óperas, buenas o malas, compuestas por americanos —a excepción de las de Carlos Gomes— nunca integraron el repertorio de las compañías itinerantes o, si lo hicieron, fueron casos muy aislados; eran intentos locales y necesidades particulares de una nación y así quedaron" (Cuadra 2020: 324). No entanto, a cada dia, mais e mais estudiosos interessam-se pelo assunto que é tão vasto quanto o próprio território americano. Se, para nossos compositores, o empreendimento representou mais desilusões que glórias, lembremos que, para os europeus que aqui vieram, aquela foi uma atividade de alto risco. Atravessaram imensos oceanos para depois se encontrarem em inesperado clima quente e húmido, meio ambiente hostil, deslocamentos por grandes distâncias em estradas precárias ou rios, e ainda se depararem com temíveis doenças tropicais que lhes custaram muitas vidas; tudo isso representou a contrapartida americana. Foi uma imensa aventura, com relatos que chegaram a ser até arrepiantes,[11] mas ainda é muito pouco estudada, à espera de um dia se tornar mais conhecida.

---

[11] Em 1888, após apresentação em Valparaíso, Chile, uma companhia italiana de óperas deparou-se com uma epidemia de cólera que vitimou um de seus integrantes. Eram 110 pessoas que de lá saíram de trem até Los Andes e, dali em diante, foram para Mendoza no lombo de animais. No trajeto, montanhoso e difícil, alguns morreram em acidentes. Foi uma odisseia até chegar em Santiago, prosseguindo a temporada (Guzmán 1976: 101-102). Entre eles, estava Maria Peri, soprano que fará a estreia da ópera *Lo Schiavo*, de C. Gomes, em 1889 no Brasil.

Bibliografia

Almeida, Renato (1937): *Carlos Gomes.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

Andrade, Ayres de (1967): *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos* (2 vols.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Andrade, Mário de (1991): "Evolução social da música no Brasil", em *Aspectos da música brasileira.* Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, pp. 11-31.

Araujo, Estephania Gomes de (1946): *João Gomes de Araujo: sua vida e suas obras.* São Paulo: [s. n.].

Azevedo, Luiz Heitor Correia de (1938): *Relação das óperas de autores brasileiros.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

— (1950): *Música e músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

Candido, Antonio (2007): *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

Cardoso, André (2005): *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

Carpentier, Alejo (1946): *La música en Cuba.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Cetrangolo, Annibale Enrico (2010): *Ópera e identidad en el encuentro migratório. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920.* Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3783 [Consultado 07/08/2021].

Cuadra, Gonzalo (2020): *Ópera Nacional*: *Así la llamaron, 1898-1950*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado/Kindle.

Giron, Luís Antônio (2004): *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861.* São Paulo: Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro.

Guzmán, Mario Cánepa (1976): *La ópera en Chile, 1839-1930.* Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

Holanda, Sérgio Buarque de (1995): *Raízes do Brasil.* 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Mayer-Serra, Otto (1947): *Música y músicos de Latinoamérica.* Ciudad de México: Atlante.

Nello Vetro, Gaspare (1996): *Antonio Carlos Gomes. "Il guarany".* Parma: Tecnografica.

Penalva, José (1986): *Carlos Gomes, o compositor*. Campinas: Papirus.

Rodrigues, Lutero (2011): *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade.* Tesis doctoral, Universidade Estadual Paulista. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-26102010-163812/publico/994500.pdf [Consultado 03/07/2022].

Rovira, Elvira Josefina (2020): "Los *Aires nacionales* de Arturo Berutti. Un comienzo para proyectar la música nacional", em *El Baile: danzas folklóricas argentinas*, 20 de septiembre: pp. 1-9. https://elbaile.com.ar/los-aires-nacionales-de-arturo-berutti-un-comienzo-para-proyectar-la-musica-nacional/ [Consultado 03/07/2022].

Schwarcz, Lilia Moritz (1998): *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras.

Walton, Benjamin (2012): "Fantasias operísticas italianas na América Latina", em Maria Alice Volpe (org.), em *Atualidade da ópera.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação, pp. 31-40.

Zárate Toscano, Verónica y Gruzinski, Serge (2008): "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes", em *Historia Mexicana*, 58/2: pp. 803-860.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_010

10. CIRCUITOS CONCERTÍSTICOS TRANSATLÂNTICOS NO SÉCULO XIX: AS TOURNÉES IBERO-AMERICANAS DE ARTHUR NAPOLEÃO E FREDERICO NASCIMENTO

Suely Campos Franco
Universidade Federal de Rio de Janeiro

Resumo: Objetiva-se, neste trabalho, abordar a presença de músicos portugueses nos circuitos concertísticos da Ibero-América, dando especial ênfase à produção, circulação e recepção destes artistas no Brasil e Argentina. Arthur Napoleão (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925), pianista *virtuose*, visitou o Brasil pela primeira vez em 1857, voltando algumas vezes, até fixar residência no Rio de Janeiro, onde atuou na promoção de concertos e edição de partituras; Frederico Nascimento (Setúbal, 1852-Rio de Janeiro, 1924), violoncelista que percorreu a América do Sul a partir de 1880, apresentando-se, em anos posteriores, em diversos espaços de prestígio do Brasil e Argentina. A partir de 1884, passa a residir no Brasil onde atua intensamente em prol da música de concerto. Lançaremos também nosso olhar para a presença do músico Leopoldo Miguez (1890-1902), importante mediador cultural que ocupou o cargo de primeiro diretor do Instituto Nacional de Música no Brasil. Pretende-se analisar a actividade concertística e as viagens à conquista do mercado sul-americano na passagem do século xix ao xx, focalizando a recepção dos músicos, os repertórios praticados e os intercâmbios promovidos. Assume-se aqui a importância dos deslocamentos e circulações internacionais para a consolidação das carreiras desses músicos, analisada a partir de conceitos de redes sociais, transnacionalidade e interculturalidade.

Palavras-chave: circuitos concertísticos, Ibero-América, Frederico Nascimento, Arthur Napoleão, músicos portugueses, luso-brasilidades, circularidades musicais.

TRANSATLANTIC CONCERT CIRCUITS IN THE 19TH CENTURY: THE IBERO-AMERICAN TOURS OF ARTHUR NAPOLEÃO AND FREDERICO NASCIMENTO

Abstract: *The aim of this research is to address the presence of Portuguese musicians in concert circuits in Ibero-America, with special emphasis on the production, circulation, and reception of these artists in Brazil and Argentina. We particularly focus on Arthur Napoleão (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925), a virtuoso pianist, visited Brazil for the first time in 1857, later returning a few times before he settled in Rio de Janeiro, where he worked in the promotion of concerts and edition of scores; and on Frederico Nascimento (Setúbal, 1852-Rio de Janeiro, 1924), a cellist who toured South America from 1880 onwards, performing in various prestigious venues in Brazil and Argentina. From 1884 onwards, he moved to Brazil, where he worked intensely on concert music. We also look at the presence of the musician Leopoldo Miguez (1890-1902), an important cultural mediator who held the position of first director of the National Institute of Music in Brazil. The aim of this chapter is to analyze the concert activity and the trips aimed at entering the South American market in the transition from the 19th to the 20th century, focusing on the reception of the musicians, the repertoires, and the exchanges promoted. The importance of international displacements and circulations for the consolidation of these musicians' careers is assumed here, analyzed from the perspective of social networks, transnationality, and interculturality.*

Keywords: concert circuits, Ibero-America, Frederico Nascimento, Arthur Napoleão, Portuguese musicians, luso-brasilities, musical circularities.

Introdução

As diversas possibilidades temáticas sobre deslocamentos e circulações têm merecido lugar de destaque nas pesquisas acerca de redes sociais, transnacio-

nalidade e interculturalidade. O conceito de movimento deve ser trabalhado de formas variadas. Transitar, por definição, é passar, fazer o caminho, mudar de lugar ou mesmo de condição. O trânsito de artistas envolve os caminhos por onde passaram, as mudanças de lugar —físico e social— e o que colocaram em deslocamento ao partirem. Deste modo é imprescindível, para a compreensão destes deslocamentos, o diálogo direto com a demografia histórica, com os movimentos sociais, com a política, com a economia e com a cultura. As abordagens que visam analisar os movimentos, os trânsitos e as memórias que perpassam a pesquisa histórica no seu todo, têm tomado nos últimos anos uma perspectiva mais abrangente em diversos campos de pesquisa.[1] Análises do trânsito das viagens, prática comum dos artistas, permitem evidenciar os gostos e tendências da época, os diversos mercados culturais, os diálogos possíveis e interações entre as diversas tradições artísticas (Capelán 2020).

Abordaremos a presença de músicos portugueses nos circuitos concertísticos da Ibero-América, dando especial ênfase à produção, circulação e trânsitos destes artistas no Brasil e na Argentina. Este tema é um desdobramento de um projeto de pesquisa que aborda a presença e atuação de músicos portugueses na América do Sul na virada do século XIX para o XX e sua inserção nos projetos de ensino, valorização e divulgação da música de concerto. Dentre muitos artistas estrangeiros que percorreram a América do Sul nos finais do século XIX em tournées artísticas, dedicaremos nossa atenção a dois músicos portugueses de nascimento e formação: o pianista Arthur Napoleão (1843-1925) e o violoncelista Frederico Nascimento (1852-1924).

Por que esses artistas e não outros? A escolha desses dois músicos portugueses, instrumentistas atuantes no cenário musical do período, com carreiras de grande prestígio no exterior, compositores, professores e agentes culturais, teve como fator determinante o fato de ambos terem feito a opção de viver e atuar no Brasil até o final de suas vidas. Ambos tiveram, inegavelmente, o importante papel de agentes fomentadores das relações luso-brasileiras. Assim como Arthur Napoleão, Frederico Nascimento naturalizou-se brasileiro e atuou intensamente em prol da música de concerto, apresentando-se em diversas salas de concertos brasileiras como solistas ou integrando conjuntos permanentes

[1] Podemos referir, a título de exemplo, o dossiê *Movimentos, trânsitos & memórias: novas perspectivas (século XVII-XIX)*, organizado por Carvalho, Durães e Andrade (2019).

mantidos pelas sociedades musicais como o Clube Beethoven, Club Haydn, Sociedade de Quartetos e a Sociedade de Cultura Musical, entre outros.

1. Circuitos concertísticos trasatlânticos no seculo xix

No século xix, por todos os tipos de razões, muitos músicos europeus cruzaram o Atlântico. Antes de apresentarmos as atividades desses músicos nos circuitos concertísticos e a divulgação de seus concertos nas diversas cidades que visitaram, será importante mencionar alguns fatores que impulsionaram e favoreceram o trânsito dos artistas europeus pelas cidades da América do Sul, entre elas, e com grande repercussão, Rio de Janeiro e Buenos Aires.

Em finais do século xix, as políticas econômicas e culturais dos países da América do Sul foram fatores determinantes e estimulantes para uma maior circulação de pessoas. A chamada "era da prosperidade" na América (1880-1930) foi marcada por uma forte imigração europeia e um rápido desenvolvimento econômico transmitido por transporte marítimo e ferrovias. O século xix na América Ibérica foi também palco de fortes movimentos e transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. As "independências" e os processos de construção de nacionalidades foram vividos como acontecimentos inéditos por seus contemporâneos. Neste período, os programas artísticos regionais tenderam a estabelecer novas condições para o circuito das artes.

Estudando a modernização da atividade concertística no século xix e focalizando especialmente as tournées ibero-americanas de Sigismund Thalberg, Francesco Esposito demonstra que a profunda transformação do concertismo oitocentista não passou despercebida aos cronistas do tempo (Esposito 2013). As transformações nos meios de transporte e de comunicação permitiram a modernização da sociedade e afetaram o mercado musical. O trem e os modernos navios, ambos movidos a vapor, estão profundamente associados a este momento. A mudança da navegação a vapor para a travessia do Atlântico tornou a viagem mais rápida e menos perigosa. Ao mesmo tempo, a organização da viagem ficou mais fácil à medida que os navios passaram a realizar um serviço regular. Além disso, a partir da década de 1860, a ferrovia facilitou o acesso ao porto de embarque e os barcos a vapor procuraram atrair imigrantes como passageiros (Teixeira 2014). Percebemos que os

circuitos concertísticos que estamos a analisar estavam bastante relacionados à existência de portos nas cidades visitadas (figura 10.1). Os vapores vindos da Europa passavam por Dakar, na costa ocidental da África antes de tocar na costa brasileira (Teixeira 2014).

Figura 10.1: Entrada da baía de Guanabara vista da ilha das Cobras, *ca.* 1865 (Leuzinger 2003).

Os paquetes brasileiros, como o Vapor Camões e Calderon (da linha sul) faziam três viagens por mês: a primeira partia do Rio de Janeiro para Montevidéu, com escalas tanto na ida como na volta, pelos portos do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A segunda partia direto do Rio de Janeiro em direção ao Rio Grande do Sul (Rio Grande, Porto Alegre, Pelotas, Bagé…). Na terceira rota disponível, os navios partiam do Rio de Janeiro até Buenos Aires, com escalas nos três portos do sul do Brasil, já mencionados.

Outro fator propiciador de relacionamento entre os artistas europeus e o público da América do Sul naquele contexto social, político e cultural particular foi o desenvolvimento da imprensa em grande escala e sua forte presença na divulgação das atividades concertísticas. A presença de artistas estrangeiros e o surgimento de novos espaços dedicados aos espetáculos e à música de concerto entusiasmam os editores dos jornais em circulação, dando início à cobertura da temporada. Naquela época, a imprensa despontava como ator político de grande importância e se destacava como inovação jornalística dentro do espectro crescente de periódicos. O estudo dos periódicos

está se tornando cada dia mais relevante para a compreensão abrangente dos processos culturais. Assinala Sandra Szir que "Desde hace un tiempo se advierte que ellas no son simples contenedores de textos e imágenes (fuentes documentales para el estudio de autores o ideas), sino formas específicas de la cultura impresa de la modernidad, cuya complejidad y relevancia las vuelve objetos de estudio en sí mismas" (Szir 2008: 80).

Para traçar o percurso de Arthur Napoleão e Frederico Nascimento foi imprescindível a consulta dos muitos periódicos brasileiros e argentinos que anunciam e descrevem os concertos, a performance do músico e demais artistas envolvidos, as instituições promotoras, a recepção das obras pelo público e críticos, datas de chegada e partida, etc. Desde a primeira vez que Arthur Napoleão e Frederico Nascimento estiveram na América do Sul, podemos encontrar referências nas muitas fontes documentais periódicas locais. Diversos anúncios, críticas e notícias de artistas argentinos comprovam a presença de artistas latino-americanos no circuito artístico. No jornal *El Mundo Artístico*, de Buenos Aires, encontramos diversas referências aos espetáculos e atividades musicais e teatrais em cartaz no Brasil e em outros países da América do Sul:

> No hace mucho, tuvimos la agradable tarea de dar a nuestros lectores noticias detalladas de la importante institución musical que marcha al frente del movimiento regenerador que actualmente se opera en la capital del Brasil. El "Club Beethoven" de la Corte es, en orden cronológico, la quinta sociedad musical que persigue en la América del Sur la noble propaganda de la música clásica, siendo la primera la Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires, la segunda la Sociedad "La Lira" de Montevideo [...] acaba de nacer en la ciudad de San Paulo, capital de la provincia brasileira de este nombre [...].[2]

2. Arthur Napoleão (1843-1925)

Arthur Napoleão dos Santos nasceu na cidade do Porto em 6 de março de 1843 e morreu no Rio de Janeiro em 12 de maio de 1925. Seu pai, Alexandre Napoleão, italiano de Bergamo e também pianista, transferiu-se ainda jovem

[2] "Club Hyden", em *El Mundo Artístico*, ano, 3, n.º 123, setembro 1883. Arthur Napoleão e Frederico Nascimento tiveram muita atuação nestes clubes brasileiros.

para Portugal com a família, casou-se com a portuguesa Joaquina Amália dos Santos em 1841 e tiveram nove filhos. Arthur, o segundo a nascer, tornou-se um pianista *virtuose*, tendo se apresentado desde muito jovem em diversas cidades da Europa e América.[3] Após ter realizado uma longa *tournée* europeia, onde tocou nas melhores salas de diversas capitais,[4] o jovem pianista embarca para o Brasil no Vapor Calcutá (Rail Company) em 4 de agosto 1857, saindo do porto de Southampton na costa da Inglaterra. Os jornais brasileiros anunciam com entusiasmo a vinda ao Rio de Janeiro do jovem pianista Arthur Napoleão, como é o caso do *Jornal do Commercio* de 19 de julho de 1857: "[...] o célebre jovem pianista Arthur Napoleão que tantos aplausos tem colhido em todas as capitais da Europa, e ainda ultimamente na Polonia, Austria e Prussia, pretende visitar o Rio, vindo no vapor Calcutá, que devia partir da Inglaterra em 4 do corrente. Se se verificar esta notícia, teremos ocasião de apreciar um artista de talento reconhecido, e que já gosa de justo renome no Velho Mundo".[5] Ouvido em todas as grandes capitais europeias, o músico é mencionado como uma celebridade, associando o seu talento e prodígio com Mozart.[6] Napoleão tinha 14 anos nesta primeira temporada no Brasil e apresenta-se em três concertos no Theatro Lyrico Fluminense, no Rio de Janeiro.[7]

---

[3] Como concertista, foi recebido na França e apresentado por Henri Herz, famoso pianista, compositor e proprietário de uma sala de concertos em Paris (Azevedo 1971).

[4] Arthur Napoleão percorreu cerca de dezessete países entre a Europa e as Américas, contando sempre com a companhia do pai, Alexandre Napoleão, que tutelava sua carreira, organizando os concertos, as viagens, e principalmente buscando a inserção do filho nos ciclos da elite dos locais onde se apresentava.

[5] *Jornal do Commercio*, ano XIV, n.º 197, 19 de julho de 1857: 1.

[6] "Como Mozart, desde a idade de seis anos o jovem Arthur é um objecto de admiração para o mundo artistico. Ouvido em todas as grandes capitaes, em todas colheu palmas e coróas. Tendo tocado ante muitos monarchas, de todos mereceu elogios e favores". "O jovem Arthur Napoleão", em *A Marmota*, n.º 872, 14 de agosto de 1857: 1.

[7] O nome Lyrico Fluminense substituiu o Theatro Provisório a partir de 19 de maio de 1854. Esse teatro recebeu os artistas mais eminentes do período. Além de Arthur Napoleão, cantores líricos —Rosina Stolz, Augusta Candiani, Henrique Tamberlick, Juliana Dejean, Emy la Grua, Rosina Laborde, Ana Lagrange—, artistas dramáticos —João Caetano, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi—, pianistas —Emilio Wrolleski, Louis M. Gottschalk, Sigismundo Thalberg—, concertistas —Carlotta Patti, Theodoro Ritter e Pablo Sarasate— e muitos outros (Fazenda 1921: vol. 3, p. 390; vol. 4, pp. 540-543, vol. 5, p. 487).

O primeiro concerto em benefício do artista aconteceu no dia 25 de agosto de 1857 pela Academia de Música Vocal e Instrumental e foi anunciado com alguns dias de antecedência "espetáculo honrado com as augustas presenças de SS.MM.II". O jornal *Correio Mercantil* informa: "O concerto do jovem Arthur Napoleão Terça-feira do corrente, terá lugar no Theatro Lyrico Fluminense [...]. Afiançamos que o jovem beneficiado, bello, vivo, elegante, e de maneiras assás polidas, faz que, logo à primeira vista, se forme a seu respeito um juizo favoravel"[8]. Dois dias após o concerto, o mesmo jornal comenta que Napoleão foi freneticamente aplaudido e "obteve um completo triunfo no seu primeiro concerto".[9] Neste ano, o jovem pianista publica pela primeira vez no Brasil partituras com composições próprias, como anuncia o jornal *Correio Mercantil*: "A primeira impressão no Brasil – Brilhante Polka-mazurka para piano composta pelo jovem Arthur Napoleão, com o verdadeiro retrato do autor primorosamente lithografado nas oficinas dos Srs. Brito & Braga e uma excelente poesia dedicada ao jovem pianista [...]".[10]

No dia 5 de setembro, Arthur Napoleão se apresenta novamente no Theatro Lyrico Fluminense: "Espetáculos - O jovem pianista portuense Arthur Napoleão tem a honra de anunciar ao respeitável público desta corte que o seu segundo concerto terá lugar no sábado 5 de setembro".[11] Além dos concertos, Napoleão apresentou-se em salões particulares e eventos beneficentes, o que permitia que seu nome e sua presença ficassem marcados nesta temporada na cidade sede da Corte Portuguesa (Santos 2019). Recebeu homenagens e foi presenteado, sendo alvo de muitas atenções e de trocas sociais: "Alguns negociantes desta praça deram um jantar em honra do insigne pianista Arthur Napoleão e ofereceram um rico alfinete de peito em uma caixinha onde se acham gravados seus nomes".[12] O jornal *O Universo Illustrado* comenta: "Não se pode porém exceder o sincero entusiasmo que causou o distinto artista nos seus concertos dados no Theatro Lyrico, especialmente

---

[8] *Correio Mercantil*, ano XIV, 21 de agosto de 1857, n.º 232: 1.

[9] *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 234, 27 de agosto de 1857: 2.

[10] *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 232, 25 de agosto de 1857: 2.

[11] "Chronica Diária", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVII, n.º 246, 30 de agosto de 1857: 1.

[12] "Espetáculos", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVII, n.º 246, 10 de setembro de 1857: 4.

nos dias 25 de agosto e 5 de setembro! Chamado por vezes à cena, foi freneticamente aplaudido com palmas e bravos unânimes e espontâneos e vitoriado pelas belas fluminenses que dos camarotes o saudavam com seus lenços".[13] O último concerto da temporada do jovem Arthur Napoleão no Theatro Lyrico Fluminense acontece no dia 17 de setembro, conforme anuncia o jornal *Diário do Rio de Janeiro*: "o jovem pianista portuense Arthur Napoleão tem a honra de anunciar ao respeitável público desta Côrte que seu último concerto terá lugar na quinta feira dia 17 do corrente".[14] O grande salão do Theatro encheu-se de público não faltando "aplausos unânimes e flores em profusão", tendo sido acompanhado até a casa de sua residência pela banda de música da sociedade particular União dos Artistas e por "numerosas pessoas que o aplaudiram com entusiasmo"[15].

Decididos a seguir até o Rio da Prata, embarcaram no dia 15 de outubro deste mesmo ano a bordo do Vapor Brasileiro Imperador com destino a Montevidéu. Além do Uruguai e Argentina, a turnê se estendeu para o sul do Brasil, onde o músico apresentou-se ainda em Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre:

> THEATRO S. PEDRO DE ALCÂNTARA. ARTHUR NAPOLEÃO. Tendo de se retirar no dia 13 do corrente para Montevidéo e Buenos-Ayres, e sentindo instado para dar ainda um concerto nesta capital, tem a honra de oferecer ao ilustrado público o seguinte programa, que terá lugar hoje, segunda-feira 12 do corrente representando a companhia dramática o drama em 5 atos O Conde de S. Geraldo ou O Diabo em Paris. No fim do 1º acto Arthur Napoleão executará no piano A Craconienne, grande variação.... WALLACE, no fim do 2 Fantasia da Traviata… HARCHER no final do 4º acto O Carnaval de Veneza… SHULLOFF no fim do drama A filha do Regimento com acompanhamento de orquestra H. HERZ.[16]

---

[13] *Universo Ilustrado*, ano I, n.º 0007, 14 de março de 1858: 3.

[14] "Theatro Lyrico Fluminense", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVII, n.º 249, 12 de setembro de 1857: 4.

[15] "Chronica Diária", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVII, n.º 255, 19 de setembro de 1857: 1.

[16] "Espetáculos", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVII, n.º 278, 12 de outubro de 1857: 4.

O pai do jovem Arthur, Alexandre Napoleão, faz publicar no *Diario do Rio de Janeiro* uma carta datada de 15 de outubro de 1857, em que se despede e agradece ao numeroso público da capital:

> Apesar de reconhecer que o sentimento íntimo da gratidão profunda não pode ser bem significado pelas minhas palavras, todavia tendo de deixar hoje com meu filho Arthur Napoleão este bello paiz, não o devo fazer sem declarar publicamente que todos os favores com que o generoso público desta capital se dignou distingui-lo, ficam indelevelmente gravados em meu coração, e que se a tenra idade de meu filho não lhe permite ainda dar todos as demonstrações de seu reconhecimento, eu lhe lembrarei constantemente o quanto deve ao ilustrado povo fluminense, do qual tanto eu quanto ele nos recordaremos com saudosa gratidão. E, pois, despedindo-me de todas as pessoas que tanto nos obsequiaram e especialmente daquelas com quem tivemos a honra de tratar mais de perto, peço que me desculpem de não lhes dar pessoalmente meus agradecimentos, e que aceitem o testemunho sincero do reconhecimento de que estou possuído. Alexandre Napoleão, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1857.[17]

Os mais importantes jornais da capital dão a notícia da partida do músico e confirmam o acolhimento de seus concertos na capital. O jornal *A Marmota* escreve: "Tendo de partir no paquete de 14 corrente o Sr. Arthur Napoleão toca —pela última vez— não só as admiráveis peças e que tão distinto se mostrou, como outras, que serão anunciadas no programa [...]. O público fluminense, que tantas e tantas provas de benigno acolhimento deu ao jovem pianistas, deve mostrar-se o mesmo, sempre o mesmo agora, que cheio de saudades vai receber d'elle o adeus de despedida".[18] Ao chegar no sul do Brasil a caminho do Uruguai, Arthur Napoleão foi recebido na cidade portuária por uma comitiva que veio saudar o famoso artista: "O jovem pianista Arthur Napoleão, que daqui seguiu para Montevidéu, logo que chegou ao Rio Grande foi cumprimentado por uma comissão, que lhe pediu se fazer ouvir naquela cidade, ao que ele anuiu, devendo dar o primeiro concerto no dia 31 do passado".[19]

---

[17] *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVII, n.º 281, 15 de outubro de 1857: 2.

[18] *A Marmota*, ano XIV, n.º 924, 9 de fevereiro de 1858: 4.

[19] "Chrônica diária", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVII, n.º 303, 7 de novembro de 1857: 1.

Embarcando a bordo do vapor inglês Camilla, chegou ao Rio de Janeiro no dia 10 de janeiro de 1958 (figura 10.2) . Em janeiro do ano seguinte, a redação do jornal *Diário do Rio de Janeiro* publica a notícia da chegada de Napoleão ao Rio de Janeiro proveniente de Montevidéu: "O jovem, e já célebre pianista Arthur Napoleão chegou ontem de Montevideo, onde colheu os louros que são devidos ao seu grande talento artístico".[20] No dia 25 de janeiro, o vasto Theatro de S. Pedro de Alcântara abria suas portas para a representação do drama *Ernesto ou o Hábito da Rosa* e a comédia *Minha Sogra*; a convite de Arthur Napoleão executou quatro variações em benefício dos vitimados da febre amarela em Portugal. No dia 6 de fevereiro, a imprensa anuncia o concerto de despedida de Napoleão, antes de partir para a Europa. Ele executa, nos intervalos da ópera *Traviata* de Verdi, *fantasias* de Thalberg, Herz e outra de sua composição:

> ESPETACULOS ARTHUR NAPOLEÃO THEATRO LYRICO FLUMINENSE
> Devendo retira-se no próximo paquete para Europa, tem a honra de participar ao generoso público desta capital em cuja bondade muito confia, que o seu concerto de despedida terá lugar no Theatro Lyrico Fluminense, quarta-feira 10 de fevereiro de 1858. A companhia Lyrica representará ópera em 4 actos de Verdi TRAVIATA Arthur Napoleão executará ao piano: Phantasia sobre Lucrecia Borgia ... S. Thalberg; Phantasia sobre Filha do Regimento com acompanhamento de orquestra ... Herz; Phantasia sobre Semiramis s. Thalberg e Fantasia sobre D. Sebastião de Portugal ... A. Napoleão.[21]

Retornou à Europa no dia 14 de fevereiro no vapor inglês Tyne.[22] Esteve mais três vezes no Brasil, apresentando-se com sucesso em muitas cidades do país.[23] Em 2 de setembro de 1862, Alexandre e Arthur Napoleão desembar-

---

[20] "Chrônica diária", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVIII, n.º 9, 11 de janeiro de 1858: 1.

[21] *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVIII, n.º 00035, 6 de fevereiro de 1858: 1.

[22] Um vapor especialmente fretado levou os ilustres passageiros (pai e filho) e uma banda de música militar para as despedidas.

[23] A segunda *tournée* pela América inicia-se em setembro de 1862 e vai até janeiro de 1863. Retorna ao Rio de Janeiro em julho de 1866.

Figura 10.2: Vista panorâmica do centro do Rio de Janeiro, da Ponta do Calabouço, a partir da ilha das Cobras, *ca.* 1865 (Leuzinger 2003).

caram novamente no Rio de Janeiro, a bordo do vapor Tyne: "[...] Entre os passageiros, veio o distinto pianista português Arthur Napoleão, cujo talento alguns anos o publico desta Corte tanto apreciou e aplaudiu".[24] No dia 18 de setembro, no Theatro Lyrico, seu primeiro concerto da segunda *tournée* do pianista no Rio, Napoleão apresentou peças:

> No intervalo do 1º ao 2º acto o beneficiado executará a grande fantasia, sobre motivos da TRAVIATA (ultima composição de Thalberg). No intervalo do 2º ao 3º acto (a pedido) tocará as grandes variações, com acompanhamento de orquestra, sobre os motivos da —FILHA DO REGIMENTO de Herz. No intervalo do 3º ao 4º, a grande fantasia, sobre —UM BAILE DE MASCARAS opera de Verdi, composta por Arthur Napoleão. No fim do 4º

[24] *Correio Mercantil*, n.º B00214, 3 de setembro de 1862: 1.

acto, a fantasia veneziana, sobre o —CARNAVAL— composta por Arthur Napoleão.[25]

Antes de seguir para Rio Grande e Rio da Prata, o pianista apresentou seu último concerto da temporada no Rio de Janeiro, em 12 de novembro, tocando mais uma vez, nos intervalos de uma ópera no Theatro Lyrico. Além dos concertos em seu benefício, Napoleão frequentou eventos e tocou em benefício de outros artistas, como no concerto vocal e instrumental do flautista Reichert no Theatro Gymnasio, e para sociedades beneficentes, como Asylo de Santa Leopoldina e Sociedade Italiana de Beneficência.

Em maio de 1863, Napoleão está no Rio da Prata, como comprova o anúncio. As notícias do exterior que hoje publicamos vieram pelo paquete Saintonje, entrado ontem no Rio da Prata. Veio entre os passageiros o distinto pianista Arthur Napoleão.[26] Antes de retornar à Europa, apresenta-se novamente no Rio de Janeiro, no Real Gabinete Português de Leitura, em exposição dedicada a D. Pedro IV, no Theatro Lírico, entre outros espaços.

Em sua terceira vez no Brasil, em 1866, Napoleão retornou ao palco do Theatro Lyrico Fluminense, no Rio de Janeiro, em 6 de julho. O repertório executado no concerto foi de peças baseadas em óperas, exclusivamente de composições próprias. Em 1868, chegou ao Rio de Janeiro em 13 de junho, onde decide se fixar definitivamente e dedicar-se às atividades comerciais, abrindo um Grande Depósito de Pianos, na Rua dos Ourives, 54-56. Pouco tempo depois, casa-se com Lívia de Avelar e estabelece-se como comerciante de música associando-se a Narciso José Pinto Braga, um importante editor de partituras, estabelecido anos antes no Rio de Janeiro.[27] Nasce a *Narciso, Arthur Napoleão & Cia*.

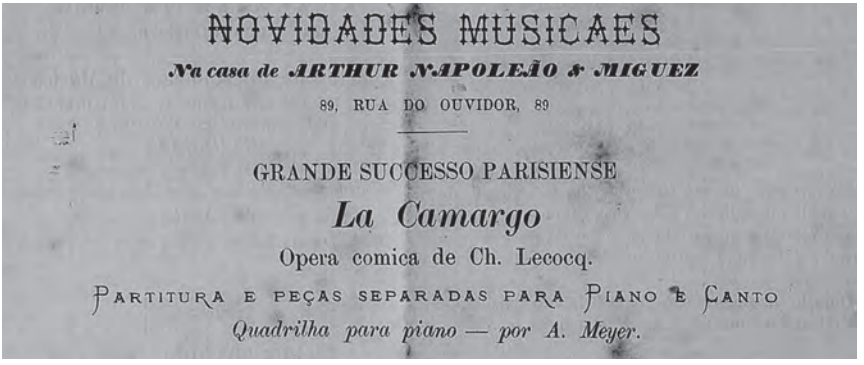
---

[25] *Correio Mercantil*, n.º B00228, 18 de setembro de 1862: 4.

[26] *Correio Mercantil*, n.º 141, 26 de maio de 1863: 1.

[27] Em 1864, antes mesmo de se instalar definitivamente no Brasil, Arthur Napoleão, na ocasião com 21 anos e já emancipado do pai, inicia seus negócios comerciais no Rio de Janeiro. No jornal *Diário do Rio de Janeiro*, lê-se: "A Sociedade Artur Napoleão dá hoje sua partida no salão da Rua da Alfandega n.º 86", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLIV, n.º 111, 23 de abril de 1864: 1.

Em 1878, a sociedade com Narciso é encerrada e Napoleão funda a *Casa Arthur Napoleão & Miguez* em companhia do jovem violinista Leopoldo Miguez. Além do comércio de pianos, a firma dedicava-se também à edição e publicação de partituras (figura 10.3). A *Casa Arthur Napoleão & Miguez* comportava ainda um salão de concertos, tornando-se um importante espaço de intercâmbio de artistas nacionais e estrangeiros.


NOVIDADES MUSICAES

Na casa de ARTHUR NAPOLEÃO & MIGUEZ

89, RUA DO OUVIDOR, 89

GRANDE SUCCESSO PARISIENSE

La Camargo

Opera comica de Ch. Lecocq.

PARTITURA E PEÇAS SEPARADAS PARA PIANO E CANTO

Quadrilha para piano — por A. Meyer.

Figura 10.3: Anúncio da *Casa Arthur Napoleão & Miguez*, em *Revista Musical e de Bellas Artes*, ano II, n.º 1, 3 de janeiro de 1880: 1. http://memoria.bn.br.

Ainda com Leopoldo Miguez, primeiro diretor do Instituto Nacional de Música, fundou o periódico *Revista Musical e de Bellas Artes* (1879-1880), que tratava, de forma pioneira, das questões da música no Brasil. Pela sua larga e intensa atividade no meio artístico brasileiro, nas salas de concerto, no ensino, no movimento editorial, nos periódicos especializados, na importação e fabricação de pianos, Arthur Napoleão marcou fortemente a história da produção musical brasileira e é patrono da Cadeira n.º 18 da Academia Brasileira de Música.

3. Frederico Nascimento (1854-1924)

Frederico Nascimento nasceu na cidade portuguesa de Setúbal a 18 de dezembro de 1854 e faleceu no Rio de Janeiro em junho de 1924. Recebeu as primeiras lições de música com seu pai, organista da Igreja matriz de São

Julião. Escolhendo o violoncelo como instrumento favorito, prosseguiu seus estudos matriculando-se, em 1873, no Real Conservatório de Lisboa na classe do professor Guilherme Cossoul (1828-1880), violoncelista da orquestra do Teatro São Carlos.[28] Em Lisboa, Frederico Nascimento teve significativa atuação como concertista, o que lhe permitiu, ainda bem jovem, partir em *tournée* pela América do Sul.

Chegou ao Rio de Janeiro, pela primeira vez, em julho de 1877, e apresenta-se no Conservatório Imperial de Música. Em seguida, viaja para São Paulo, para as capitais do sul do país e Argentina. Ainda pouco conhecido no Brasil, sua primeira apresentação no Rio de Janeiro não contou com grande assistência, conforme comentário do jornal *Ilustração Brasileira*: "Parte brevemente para São Paulo um artista de grande merecimento que passou pelo Rio de Janeiro quasi [*sic*] desapercebido. Falamos do Sr. Frederico Nascimento, violoncelista. O seu concerto foi pouco concorrido, mas as poucas dúzias de pessoas que ali se achavam não cessaram de lhe dar as mais vivas demonstrações de seu enthusiamo".[29] Em meados de 1880, em um momento em que a produção camerística se torna mais expressiva, vem novamente ao Rio de Janeiro para diversos concertos. A *Revista Musical e de Bellas Artes* anuncia a sua partida de Lisboa e sua chegada ao Brasil: "Frederico Nascimento —Este afamado artista deve efetuar o seu concerto pelos fins do corrente mez de julho no salão do Imperial Conservatório".[30] A mesma *Revista Musical e de Bellas Artes*, de propriedade dos pianistas Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez anuncia: "Este eminente violoncelista acha-se atualmente entre nós. O público estará certo da profunda sensação causada por este artista quando aqui esteve pela primeira vez há dous ou três anos. Consta-nos que dará um concerto único antes de sua partida para Buenos Ayres e repúblicas do Pacifico".[31]

---

[28] Guilherme Cossoul nasceu em 22 de abril de 1828 e faleceu em 26 de fevereiro de 1880. Fez durante muitos anos parte da Orquestra do teatro São Carlos como 2.º violoncelo, depois nomeado maestro para substituir Vicente Schiva quando este morreu. Após sua morte, por iniciativa de um grupo de músicos e amigos, foi fundada em 7 de setembro de 1885 a Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, como sociedade filarmónica, título em homenagem ao maestro Antonio Guilherme Cossoul.

[29] "Chronica musical III", em *Ilustraçao Brasileira*, n.º 26, 15 de julho de 1877: 31.

[30] *Revista Musical e de Bellas Artes*, ano II, n.º 12, 5 de junho de 1880: 3.

[31] *Revista Musical e de Bellas Artes*, ano II, n.º 13, 10 de julho de 1880: 3.

Frederico Nascimento apresenta-se no Salão de Concertos do Imperial Conservatório no dia 5 de agosto de 1880, tendo o auditório "aplaudido calorosamente o concertista".[32] Ainda neste ano, viaja a São Paulo para concertos em duo com o violinista Joseph White e para o Rio Grande do Sul com o jovem violinista brasileiro Mauricio Dangremont, que havia recentemente retornado de Paris.[33] Em 1884, de volta ao Brasil, Nascimento apresenta-se em São Paulo, em Santos e Campinas e novamente nas cidades do sul do país, ao lado do violinista Leocádio Raiol (figura 10.4).[34] Em Porto Alegre, apresenta-se no Teatro São Pedro. Em 1885, já está casado com a pianista gaúcha Julieta Nascimento, com quem se apresenta em duo na capital do Rio Grande do Sul e em diversas cidades.[35] Algum tempo depois, transferiu-se definitivamente para Rio de Janeiro, onde se apresentou diversas vezes em recitais solo, em duo e integrando quartetos de cordas. Nascimento mantém contatos com os diversos clubes musicais, que naquele período atuavam como importantes divulgadores da música de câmara produzidas por brasileiros e estrangeiros. Seu nome consta em diversos programas de concerto, como aqueles promovidos pelo Conservatório e pelo Salão da Casa Arthur Napoleão & Miguez, pelo qual passavam muitos músicos brasileiros, portugueses e de outras nacionalidades.

Nos anos de 1886 e 1887, houve muita atuação de Nascimento no cenário de concertos no Rio de Janeiro, apresentando-se ao lado dos músicos mais reconhecidos da época. Em concerto organizado por Alberto Nepomuceno, o violoncelista apresenta-se no Imperial Conservatório de Música na ocasião em que o pianista exibiu, pela primeira vez, as suas obras. Em abril

---

[32] *Revista Musical e de Bellas Artes*, ano II, n.º 14, 7 de agosto de 1880: 2.

[33] Eugênio Mauricio Dangremont nasceu em 19 de março de 1865. Em 1877 vai a Paris onde realiza concerto na Sala Herz.

[34] Nascido de uma família de músicos, era irmão do compositor Antonio Raiol e do violoncelista e barítono Alexandre Raiol. Viveu no Rio de Janeiro entre 1884 e 1889.

[35] *A Federação*, ano II, n.º 34, 11 de fevereiro de 1885: 2: "Frederico Nascimento, o festejado violoncellista portuguez, offerece-nos hoje no S. Pedro uma magnífico concerto. Tomam parte na festa a esposa d'esse distinto artista e alguns professores da capital. O programa do concerto vai publicado na secção competente"; *A Federação*, ano II, n.º 9, 12 de janeiro de 1885: 3: "Para Bagé, afim de darem ali alguns concertos, seguiram o exímio violoncellista Frederico Nascimento e sua esposa d. Julieta do Nascimento, joven pianista de muito talento".

THEATRO S. PEDRO

Companhia dramatica dirigida pela actriz brazileira

APOLONIA

ESPECTACULO EXTRAORDINARIO

Quarta-feira 30 de abril

Grande soirée Dramatico Musical

Despedida do violoncellista portuguez

FREDERICO NASCIMENTO

Dará começo ao espectaculo a espirituosa comedia em 1 acto de Raugel de Lima

AO CALÇAR DAS LUVAS

desempenhada pelos artistas Apolonia e Nonia.

Seguir-se-ha o brilhante concerto, dividido da seguinte maneira:

Primeira parte:

1— Symphonia pela orchestra.
2— Nascimento, *Echo de la Sud*, para violoncello.
3— Stagolée, *Fantasia Sur un thème ecrite*, para saxophone.
4— Beriot, *Scene de Ballet*, para violino.
5— Podotti, *Illusiones*, romanza para canto.

Segunda parte:

6— Symphonia pela orchestra.
7— Tschaikowsky, *Chant d'automne*, melodia para 2 violoncellos.
8— D. Moreira, *Julia*, grande valsa de concerto para saxophone.
9— Dalbert, *Elixir d'amour*, para piano.
10— Nascimento, *Fantasia sobre motivos da Lucia de Lammermoor*, para violoncello.

Terminará o espectaculo com a espirituosa comedia

Timidez de Cornelio Guerra

desempenhada pelos artistas Nonia, Teixeira, Pires, Sara e Leopoldina.

Começará ás 8 1/2 da noite.

O artista Frederico do Nascimento, ao despedir-se, espera que o publico Porto-Alegrense se dignará conceder-lhe a sua valiosa e sempre reconhecida benevolencia.

Aproveita a occasião para agradecer a todas as pessoas que tão gentilmente se prestam a coadjuval-o n'este concerto.

Figura 10.4: Anúncio de concerto promovido por Frederico Nascimento. *A Federação*, Porto Alegre, ano I, n.º 9, 29 de abril de 1884: 3.

de 1888, Nascimento parte com Alberto Nepomuceno para uma *tournée* no Norte e Nordeste que visava angariar recursos para a viagem de estudos de Nepomuceno à Europa. Viajam por diversas capitais, estabelecendo, a partir de então, uma duradoura amizade e parceria musical.

Considerado um violoncelista notável, em 1890, Frederico Nascimento foi nomeado pelo diretor Leopoldo Miguez como professor de violoncelo do Instituto Nacional de Música. Naquele afamado Instituto, o músico português ocupou-se ainda das cadeiras de Solfejo Individual, Canto Coral e da cadeira de Harmonia, tendo sido responsável pela formação dos mais importantes compositores atuantes no início do século XX. Uma importante e pioneira iniciativa do músico, repercutida no Brasil e no exterior, foi a criação do Gabinete de Acústica (Instituto Nacional de Música 1905, Franco 2020). Teve seu funeral feito às expensas do Governo Republicano, em homenagem aos relevantes serviços prestados.

Considerações finais

O espaço atlântico se configura como uma vasta e imensa área por sobre a qual se entreolham três continentes: o americano, o africano e o europeu. Nas viagens dos músicos Arthur Napoleão e Frederico Nascimento à conquista do mercado sul-americano, na passagem do século XIX ao XX, estavam inseridos não só uma prática artística e a recepção de novos repertórios e práticas performáticas, mas também o diálogo entre público e artista. O conhecimento desses percursos nos revela a importância da circulação internacional para a consolidação das carreiras desses músicos. Procuramos aqui colocar em foco não as distâncias geográficas e culturais que separam o continente europeu e sul-americano, mas, sobretudo, as aproximações humanas e artísticas no trânsito daquém e dalém mar, que propiciaram encontros e construíram histórias culturais transatlânticas.

Bibliografia

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de (1971): "Arthur Napoléon (1843-1925). Un pianiste portugais au Brésil", em *Arquivos do Centro Cultural Português*, 3: pp. 572-602.

Capelán, Montserrat (2020): "Musicología trasatlántica: hacia la construcción de una historia conectada", em *Revista de Musicología*, XLIII/1: pp. 450-454.

Carvalho, M. Pinheiro de; Durães, Margarida e Andrade, V. Schettini de (eds.) (2019): *Movimentos, trânsitos & memórias: novas perspectivas (século XVII-XIX)*. Niterói: ASOEC-Universo.

Esposito, Francesco (2013): "A modernização da actividade concertística no século XIX: as tournées ibero-americanas de Sigismund Thalberg", em Alberto José Vieira Pacheco (ed.), *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*. Lisboa: Edições Colibri y Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, p. 330.

Franco, Suely Campos (2019): "Da Sociedade Musical Beneficente à Escola de Música da UFRJ: presença, atuação e circulação de músicos nas relações luso-brasileiras", em Ida Alves e Gilda Santos (eds.), *Relações Luso-brasileiras: imagens e imaginários*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, pp. 219-236.

— (2020): "Frederico Nascimento e o Gabinete de Acústica do Instituto Nacional de Música", em *XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Manaus: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, pp.

1-12. http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/221/132 [Consultado 16/08/2023].

Instituto Nacional de Música (1905): *Catálogo dos aparelhos pertencentes ao Gabinete de acústica do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

Leuzinger, Georges (2003): *Cadernos de Fotografia Brasileira*, n.º 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira-Salles.

Napoleão, Arthur (1907): *Memórias de Arthur Napoleão. Rio de Janeiro*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música (cópia datilografada).

Szir, Sandra M. (2014): "*El Sud Americano*. Notas para una historia material y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX", em Verónica Delgado, Alejandra Mailhe e Geraldine Rogers (coords.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, pp. 80-96.

Teixeira, Rubenilson B. (2014): "Por mar, terra e ar: Dakar, Natal e as conexões transatlânticas (1880-1940)", em *Cahiers des Amériques Latines*, 76: pp. 131-157.

Periódicos

A Federação (Porto Alegre, 1884-1885)
A Marmota (Rio de Janeiro, 1849-1861)
Ba-ta-clan (Rio de Janeiro, 1867-1871)
Correio Mercantil (Rio de Janeiro, 1848-1868)
Diário do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 1821-1858)
El Mundo Artístico (Buenos Aires, 1883)
Ilustração Brasileira (Rio de Janeiro, 1901-1958)
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro, 1827-1935)
O Universo Illustrado (Rio de Janeiro, 1858)
Revista Musical e de Bellas Artes (Rio de Janeiro, 1879-1880)

https://doi.org/10.31819/9783968695600_011

11. O PIANISTA VIRTUOSE ARTHUR NAPOLEÃO (1843-1925): UMA CONEXÃO ENTRE O PORTO E O RIO DE JANEIRO

Juliana Coelho de Mello Menezes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Alberto José Vieira Pacheco
Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o repertório apresentado nos concertos públicos de Arthur Napoleão no Rio de Janeiro (Brasil), ressaltando a importância das atividades de Napoleão no intercâmbio cultural entre o Brasil e o Velho Mundo. O recorte temporal inicia-se em 1857, ano da primeira *tournée* de Napoleão na cidade, até 1868, ano de sua fixação no local. Para isso, são pesquisados, especialmente, os seguintes documentos: 1) jornais da época, com ênfase em seus programas de concerto na cidade, em críticas e em comentários sobre a atuação artística do pianista, disponíveis na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional; e 2) sua autobiografia, depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1907, em cópia datilografada. Esta pesquisa confirma e ressalta a importância de Napoleão para a prática pianística no Rio de Janeiro no século XIX. Revela que ele foi, para além de sua atuação como pianista, compositor e editor, figura fundamental para o desenvolvimento do pianismo brasileiro de forma geral, sendo um exemplo de como as relações musicais entre Brasil e Portugal continuaram relevantes e, em alguns campos fundamentais, mesmo após a Independência política do Brasil, em 1822.

Palavras chave: Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, século XIX, pianismo brasileiro, concerto público luso-brasileiro.

THE VIRTUOSO PIANIST ARTHUR NAPOLEÃO (1843-1925): A CONNECTION BETWEEN PORTO AND RIO DE JANEIRO

Abstract: *This essay aims to reflect on the repertoire presented by Arthur Napoleon in his public concerts in Rio de Janeiro (Brazil), emphasizing the importance of Napoleon's activities in the cultural exchange between Brazil and the Old World. The time frame begins in 1857, the year of Napoleon's first tournée in the city, until 1868, the year of his settlement there. To this end, the following documents are especially researched: 1) newspapers of the time, with emphasis on his concert programs in the city, reviews and comments on the pianist's artistic performance, available in the Digital Library of the National Library Foundation; and 2) his autobiography, deposited in the Alberto Nepomuceno Library of the Federal University of Rio de Janeiro, from 1907, in typewritten copy. This research confirms and emphasizes Napoleon's importance for pianistic practice in Rio de Janeiro in the 19th century. It reveals that he was, in addition to his work as a pianist, composer and publisher, a fundamental figure for the development of Brazilian pianism in general, being an example of how musical relations between Brazil and Portugal remained relevant and, in some fundamental fields, even after Brazil's political independence in 1822.*

Keywords: Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 19th century, Brazilian pianism, Luso-Brazilian public concert.

Introdução

Arthur Napoleão (1843-1925) foi um pianista, compositor, editor e empresário do ramo musical. Nascido na cidade do Porto (Portugal), iniciou os estudos de piano com seu pai. Aos 6 anos, fez sua estreia como menino prodígio pianista em salão privado de sua cidade natal. Suas habilidades ao piano levaram o pai, Alexandre Napoleão (1808-?), a investir em sua carreira artística desde então, iniciando os anos de viagens a trabalho que percorreriam juntos até os 21 anos de idade do jovem. Inicialmente, percorreram cidades do próprio país, para depois alcançarem outros países da Europa, e, mais tarde, o continente americano (Napoleão 1907).

Ao longo dessas viagens iniciais pela Europa, no início da década de 1850, assistiu a diversos e variados concertos dos mais renomados músicos, como Sigismund Thalberg (1812-1871) e Henry Herz (1803-1888), que lhe deram algumas aulas, em momentos diferentes, inclusive sobre composições deles próprios, e do casal Lambert Massart (1811-1892) e Louise Masson (1827-1887), com quem também fez algumas aulas. Além desses, pôde conhecer Jean-Henri Ravina (1818-1906), Émile Prudent (1817-1863), Alexandre Goria (1823-1860), Antoine-François Marmontel (1816-1898) e Hector Berlioz (1803-1869), que lhe fez críticas favoráveis. Em Londres, chegou a ser patrocinado pela fabricante de pianos Collard & Collard, de quem recebia instrumentos para uso pessoal e concertos, e veio a estudar obras de outros compositores, como J. S. Bach (1685-1750), com Thorold Wood (?-?). Na Alemanha, onde assistiu pela primeira vez à representação de uma ópera de Wagner (1813-1883), teve contato com Giacomo Meyerbeer (1791-1864), que aprovou sua execução de uma fantasia sobre sua ópera *Les Huguenots*, composta por Thalberg. Em Paris, fez algumas aulas sobre a interpretação de peças de Beethoven com Carl Reinecke (1824-1910), e assistiu à Clara Schumann (1819-1896). Mais tarde, encontrou Ignaz Moschelles (1794-1870), Anton Rubinstein (1829-1894) e o violinista Joseph Joachim (1831-1907). Já em 1858, em Nova York, conheceu a cantora Adelina Patti (1843-1919), logo antes do florescimento dela como artista de renome internacional (Napoleão 1907). Dessa forma, embora Arthur Napoleão não tenha tido um ensino musical formal, institucionalizado, sua vivência musical desde a mais tenra idade foi vastíssima, tendo assistido aos mais renomados músicos de sua época, travado relações com eles, e feito aulas com diversos deles, conforme as oportunidades surgiam, sempre conciliando com os concertos que ele mesmo apresentava como menino prodígio.

Deslocou-se três vezes para o Rio de Janeiro, no Brasil, em *tournée* —em 1857, em 1862-63, e em 1866— antes de decidir viver na cidade a partir de 1868, onde atuou como empresário (no ramo de edição de partituras e como organizador de eventos musicais), pianista e compositor. Sua decisão de se estabelecer na então capital do Brasil contribuiu para o estreitamento das relações entre o meio musical brasileiro e o europeu, especialmente o português. Fernando Martinho (2015: 2), por exemplo, o considera uma "ponte entre o velho mundo romântico europeu e a nova música brasileira",

o que o torna especialmente significativo para o contexto artístico e musical da sua época.

Tendo em consideração o amplo período de atuação profissional de Arthur Napoleão no Rio de Janeiro, este texto se concentra no período de 1857 até 1868, ano de sua fixação na cidade. Nosso objetivo é refletir sobre o repertório apresentado em seus concertos públicos, ressaltando a importância das atividades de Napoleão no intercâmbio cultural entre o Brasil e o Velho Mundo. Para isso, pesquisamos documentos dos seguintes tipos: 1) jornais da época, com ênfase em seus programas de concerto na cidade, em críticas e em comentários sobre a atuação artística do pianista, disponíveis na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional; e 2) sua autobiografia, depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1907, em cópia datilografada. O historiador Alexandre Medeiros (2010) valoriza essa autobiografia, intitulada *Memórias de Arthur Napoleão*, mesmo tendo sido ela escrita baseando-se sobretudo nas memórias do próprio autor, e tendo sido divulgada apenas após seu falecimento, seguindo a própria solicitação de Napoleão. Para Medeiros, essa biografia contribui para os estudos sobre a vida cultural do período de Arthur Napoleão, sobre a historiografia musical brasileira e sobre o artista em si, tão relevante em seu próprio tempo. Pesquisamos também em bibliografia especializada, dedicada a Arthur Napoleão, como os estudos de Martinho (2015), Medeiros (2013) e Cazarré (2006).

Devemos ressaltar que os anos abordados neste trabalho, as décadas de 1850 e 1860, representam o período em que o piano se afirmou como instrumento concertista nos teatros do Rio de Janeiro. Neste contexto, a ida de pianistas *virtuoses* em *tournées* começou a se tornar mais importante, e podemos destacar três de renome internacional que estiveram na cidade em *tournées*: Sigismund Thalberg, que esteve de julho a dezembro de 1855; Arthur Napoleão, que esteve em 1857, 1862-63, 1866 e ali viveu a partir de 1868; e Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), que esteve de maio a dezembro de 1869, quando faleceu por adoecimento repentino. Refletir sobre o repertório levado por Napoleão possibilita compreender possíveis tendências, ou mesmo mudanças, no gosto musical, durante o rico período entre a chegada de Thalberg, o rival de Franz Liszt (1811-1886) em Paris, e de Gottschalk, que impressionou as Américas com seus concertos-monstros, em que havia orquestras com centenas de músicos no palco, ou vários pianistas tocando simultaneamente.

1. 1857: primeira *tournée* no Rio de Janeiro

O ainda menino Arthur Napoleão e seu pai chegaram ao Rio de Janeiro em 1 de agosto de 1857, sendo assim noticiado em um jornal no dia seguinte à chegada: "chegou hontem no *Calcutta* o joven Arthur Napoleão, pianista celebre e que tem sido admirado nas principaes cidades da Europa".[1] Vieram de maneira autônoma, sem nenhum contrato prévio com teatros, porém com uma carta de recomendação de um antigo cônsul geral na Suécia, o que garantiu sua boa recepção inicial.[2] Seu primeiro concerto público na cidade foi anunciado com dias de antecedência, e ocorreu em 25 de agosto de 1857.[3] Como usual na época, foi um concerto em que artistas variados participaram, mesmo que tenha sido em benefício do jovem português (isto é, com os lucros destinados a ele). Além da *Fantasia para piano e orquestra sobre motivos da ópera La fille du régiment de Donizetti*, por Herz, e da *Fantasia sobre motivos de Il Trovatore de Verdi*, por Kué (compositor não identificado por nós), executou ao piano duas peças operísticas por Thalberg, a *Fantasia sobre motivos de La Sonnambula de Bellini*, e a *Fantasia sobre motivos de Mosè in Egitto de Rossini*.[4] Ressaltamos que as duas últimas peças haviam sido executadas pelo próprio compositor, Thalberg, dois anos antes na cidade, já sendo conhecidas, portanto, pelo público local.[5] Ainda no primeiro concerto, Arthur Napoleão foi ovacionado pelo público.[6]

A esse concerto seguiram-se outros dois, em 5 e 17 de setembro.[7] Ambos tiveram como principal tipo de composição a fantasia operística, sempre de compositores europeus da época, seja para piano solo, seja para dois pianos. No dia 5, tocou uma *Fantasia sobre motivos de La Traviata de Verdi*, composta

---

[1] "Noticias diversas", em *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 210, 2 de agosto de 1857: 1. Todos os jornais citados foram consultados através da Biblioteca Digital Brasileira (http://memoria.bn.br).

[2] "O Joven Arthur Napoleao", em *A Marmota*, n.º 873, 14 de agosto de 1857: 1.

[3] *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 225, 18 de agosto de 1857: 1.

[4] "Espectaculos", em *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 232, 25 de agosto de 1857: 4.

[5] "Paginas menores", em *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 238, 31 de agosto de 1857: 1.

[6] "Espectaculos", em *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 234, 27 de agosto de 1857: 1.

[7] "Espectaculos", em *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 243, 3 de setembro de 1857: 3; e "Espectaculos", em *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 250, 13 de setembro de 1857: 4.

por Joseph Ascher (1829-1869), uma *Fantasia sobre L'Elisir d'amore de Bellini*, por Thalberg e, a pedidos, repetiu a *Fantasia sobre La fille du régiment*, por Herz, com orquestra. Atuou até mesmo como regente de uma abertura para orquestra, cujo compositor não foi identificado. No concerto do dia 17, a grande novidade esteve na última obra do programa, que consistiu no *Concerto n.º 5 para piano e orquestra* de Herz. Essa seria a primeira vez no Rio de Janeiro, em concerto público, em que Napoleão tocou uma peça que não fosse uma fantasia, e sequer fosse baseada em uma ópera. As outras peças foram a *Fantasia sobre motivos de Lucia di Lammermoor de Donizetti*, por Prudent, o *Duo da ópera Norma*, a dois pianos, por Thalberg, junto com pianista Weiss, e repetiu a peça por Thalberg sobre *L'Elisir d'amore.* Um detalhe nas divulgações dos seus três concertos públicos é a especificação de que o piano a ser usado é da fábrica Érard. Como sabemos, trata-se de uma marca francesa valorizada por construir pianos modernos em sua época. Isso sugere que Napoleão pôde utilizar recursos pianísticos e expressivos a que estava acostumado a apresentar na Europa, pois o piano seria moderno o suficiente para realizá-los.

A participação na vida musical do Rio de Janeiro não se limitou aos concertos, mas incluiu ainda a impressão de suas composições na cidade. Podemos citar, como exemplo, a polca-mazurca para piano, intitulada *Uma primeira impressão no Brasil*, também adaptada para flauta. Interessante notar como o anúncio em jornal destaca que as edições vêm com um retrato do jovem compositor, o que sugere a valorização da figura do músico.[8] Em sua autobiografia, Arthur Napoleão revela mais detalhes acerca da viagem, como os contatos travados com o imperador D. Pedro II do Brasil, e suas apresentações em salões burgueses, que tinham prática similar aos portugueses em que se ofertava joias como forma de pagamento. Destaca ainda que alguns críticos, inicialmente, sugeriram que a exaltada apreciação do pianista se dava apenas pela sua pouca idade. Apesar disso, no geral, costumava ser valorizado pelas suas qualidades musicais (Napoleão 1907).

Em resumo, a partir das informações coletadas nos jornais, vemos que, nessa primeira *tournée*, tocou apenas peças de outros compositores, como

[8] "Uma Primeira impressão no Brasil", em *Correio Mercantil*, ano XIV, n.º 227, 20 de agosto de 1857: 3.

Sigismund Thalberg, Henry Herz, Joseph Ascher e Émile Prudent. Notável é a forte presença de fantasias de ópera em seu repertório, uma vez que apenas uma peça fugia deste padrão: o *Concerto n.º 5 para piano e orquestra* de Herz. Também regeu abertura para orquestra em pelo menos um de seus concertos, demonstrando sua atuação musical versátil. Desde seu primeiro concerto, foi freneticamente aplaudido pela audiência, tendo a presença do imperador e da imperatriz do Brasil.

2. 1862-1863: segunda *tournée* no Rio de Janeiro

A segunda visita ao Rio de Janeiro se iniciou em 2 de setembro de 1862.[9] Em seu primeiro concerto público, em 18 do mesmo mês, já apresentou uma significativa novidade: uma peça composta por ele mesmo, no caso, a *Grande fantasia sobre Un ballo in maschera de Verdi*, e uma fantasia não operística, a *Fantasia sobre o Carnaval de Veneza.* As outras duas peças foram baseadas em ópera: a *Fantasia sobre a Traviata de Verdi*, composta por Thalberg, e a *Fantasia sobre La fille du régiment de Donizetti*, por Herz (esta já tocada em sua primeira *tournée* na cidade). A recepção foi excelente, conforme escrito no jornal *Correio Mercantil* dois dias após: "Como era de prever, foi numerosa a concurrência de espectadores, desejosos de festejar esse brilhante talento, que o mundo inteiro tem ouvido e aplaudido. O joven pianista correspondeu, como sempre á expectativa; ofereceu aos seus convidados uma noite agradável, e foi recompensado com repetidos e enthusiascos [*sic*] aplausos".[10] Enfatizamos que a imperatriz e o imperador do Brasil estavam mais uma vez presentes.[11]

Novamente, apresentou-se ao piano em intervalos de espetáculos cênicos e em espetáculos variados, em benefícios de outras pessoas ou instituições. O concerto do dia 12 de novembro, por exemplo, foi divulgado como sua despedida (o que não se tornaria a realidade), e ocorreu nos intervalos de uma ópera no Teatro Lírico. Tocou, dentre outras peças, a *Grande fantasia*

---

[9] "Movimento do porto", em *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLII, n.º 242, 3 de setembro de 1862: 3.

[10] *Correio Mercantil*, no XIX, n.º 230, 20 de setembro de 1862: 1.

[11] *Correio Mercantil*, ano XIX, n.º 228, 18 de setembro de 1862: 2.

sobre La Favorita de Donizetti, por sua autoria, para quatro pianos, com Achille Arnaud (1832?-1894), Carlos Schramm (?-?) e Miguel Ângelo Pereira (1843-1901). Destacamos um concerto vocal e instrumental, em 20 de novembro no Teatro Ginásio, em que Arthur Napoleão colaborou, apresentando as *Reminiscências da Norma de Bellini*, por Liszt (sendo, assim, a primeira peça desse ainda hoje frequentemente tocado compositor) e sua própria composição *Grande galope de concerto* (uma peça de outro gênero que não uma fantasia).[12] Dessa vez, encontramos anúncios de variadas partituras do pianista-compositor à venda, como *Grande galope de concerto*, *Fantasia veneziana sobre Carnaval*, *Grande fantasia sobre motivos de Un ballo in maschera*, *Grande capricho sobre motivos de Les Huguenots de Meyerbeer*, e *Andante final de Lucia di Lammermoor de Donizetti*.[13] Como notamos, algumas dessas peças já haviam sido tocadas por ele em concertos públicos no Rio de Janeiro.

Pela primeira vez, encontramos referência a seus contatos travados com artistas e literários brasileiros ou residentes, como o importante escritor Machado de Assis (1839-1908), o poeta português Ernesto Cybrão (?-?), o flautista Mathieu-André Reichert (1830-1880), os pianistas Schramm e Arnaud e o violinista Chico Moniz Barreto (1836-1900). É certo que, no período da primeira *tournée*, precisou se relacionar com artistas locais, inclusive tocou em duo com outro pianista. Supõe-se, por exemplo, que o pianista tenha conhecido Machado de Assis ainda em sua primeira *tournée*, e essa viria a ser uma importante amizade (Medeiros 2013). Porém, somente acerca desse período da segunda *tournée*, o próprio Arthur Napoleão, em sua autobiografia (Napoleão 1907), enfatiza essas boas relações. Por outro lado, sabemos que, a partir da segunda *tournée*, o músico já tinha um pouco mais de idade, favorecendo diálogos mais amadurecidos. Veremos, adiante, que esses contatos vieram a se fortalecer, gerando parcerias profissionais.

Salientamos que essa *tournée* de 1862-63 teve uma interrupção de alguns meses. Em 9 de dezembro de 1862, Arthur e seu pai partiram para o Sul do

---

[12] *Correio Mercantil*, ano XIX, n.º 320, 20 de novembro de 1862: 4.

[13] "Composições por Arthur Napoleão", em *Correio Mercantil*, ano 1, n.º 228, 18 de setembro de 1862: 3.

Brasil[14] e para o Sul da América do Sul (Napoleão 1907), de onde retornaram apenas em 22 de maio de 1863, tendo permanecido no Rio de Janeiro até o fim do ano.[15] Outro fator de interesse é que, dessa vez, não encontramos menção ao fabricante do piano utilizado em concertos nos programas divulgados em jornais.

Resumindo essa segunda *tournée*, vimos que, pela primeira vez no Rio de Janeiro, Arthur Napoleão apresentou peças compostas por ele mesmo, como fantasias de ópera e a *Fantasia sobre o Carnaval de Veneza*. O repertório também foi repleto de fantasias e peças baseadas em ópera, por Thalberg, Herz e Liszt. Várias partituras de composições de Arthur Napoleão estavam à venda no Rio de Janeiro, conforme anúncios nos jornais. Travou relações com diversos artistas, como músicos, literatos e escritores brasileiros ou aqui fixados (Napoleão 1907), o que certamente facilitou seu futuro como residente.

3. 1866: terceira *tournée* no Rio de Janeiro

Em 1866, de maneira inédita, Arthur Napoleão chegou ao Rio de Janeiro sozinho, sem a companhia de seu pai. Retomemos os acontecimentos de 1863. Deixando o Rio de Janeiro no fim do ano, partiram para o Nordeste, onde passaram uns meses. Já em março de 1864, o pianista completara 21 anos, o que significava a maioridade. Por essa razão, o pai entregara metade dos bens acumulados por eles, e, após o retorno a Portugal, não mais acompanhou o filho nas *tournées* (Napoleão 1907). Neste momento, se encerrou a primeira fase da carreira de Napoleão, chamada de *Puck, o menino prodígio pianista*, conforme divisão em fases pensadas por Cazarré (2006), iniciando o período *Dandy, jovem pianista virtuose*.

Seu primeiro concerto da terceira *tournée* no Rio, em 6 de julho, no Teatro Lírico, ocorreu nos intervalos de uma peça teatral, e teve, no programa, exclusivamente composições próprias, sendo todas elas baseadas em óperas.[16] Notamos, assim, como a inclusão no programa de composições próprias foi

[14] *Correio Mercantil*, ano XIX, n.º 339, 9-10 de dezembro de 1862: 1.

[15] *Correio Mercantil*, ano XX, n.º 141, 23 de maio de 1863: 1.

[16] *Correio Mercantil*, ano XXIII, n.º 183, 4 de julho de 1866: 4.

gradual ao longo das idas ao Rio de Janeiro. O pianista, apenas quando já adulto, montou um programa totalmente dedicado a suas próprias peças. Antes do início da peça teatral, ele executou a *Grande fantasia sobre motivos da ópera Luisa Miller de Verdi*. No intervalo do 2º para o 3º ato da peça, tocou a *Fantasia-concerto sobre motivos da ópera L'Africaine de Meyerbeer*, para piano e orquestra. Após a peça teatral, ele executou o *Grande Capricho sobre a valsa e dueto da ópera Faust de Gounod*. Observamos, assim, que ele trouxe outras óperas, não apresentadas em suas *tournées* anteriores, por meio das suas peças para piano.

Seu concerto do dia 5 de setembro foi em espetáculo compartilhado com a companhia do teatro lírico francês que estava na cidade.[17] Inovando no repertório, quanto à nacionalidade da ópera em que a peça foi baseada, apresentou a *Grande fantasia sobre motivos da ópera O Arco de Sant'Anna*, do compositor português Francisco de Sá Noronha (1820-1881), que viveu circulando entre o Brasil e Portugal (Cymbron 2019). Tocou a *Grande fantasia sobre motivos da ópera Il Trovatore de Verdi*, e um grande galope de concerto, intitulado *O turbilhão*, sendo assim seu segundo galope apresentado em concertos públicos. Durante essa *tournée*, exemplificando os bons contatos que o pianista estabeleceu com literatos, músicos, dramaturgos e artistas em geral residentes no Rio de Janeiro, está a criação colaborativa da peça fantástica *O remorso vivo*, por Furtado Coelho (1831-1900), Machado de Assis (1839-1908) e Joaquim Serra (1838-1888), com música de Arthur Napoleão (Napoleão 1907). Essa peça teatral foi um sucesso de público, esteve em cartaz ao longo de décadas, e foi adaptada para o cinema em 1909 (Carvalho, Menezes e Alvim 2022). Napoleão também viria a participar de temporadas da peça como regente.

Sintetizando a terceira *tournée*, avaliamos que Arthur Napoleão tocou muitas peças compostas por ele mesmo, ainda tendo maior destaque as peças baseadas em ópera. Na década de 1860, Napoleão estava em seu apogeu técnico pianístico, tendo sido ele um dos maiores pianistas residentes no Brasil na segunda metade do século XIX (Cazarré 2006). Seus laços com artistas locais se firmaram, e as críticas em jornais foram positivas ao longo de todos esses anos.

---

[17] *Correio Mercantil*, ano XXIII, n.º 246, 4 de setembro de 1866: 4.

4. 1868: mudança definitiva para o Rio de Janeiro

Napoleão chegou no Rio de Janeiro em 13 de junho de 1868 com a ideia de ali permanecer.[18] Vislumbrava obter rendas mais estáveis, para que o pai de Lívia Avellar (?-1903) consentisse em seu casamento com a jovem (Napoleão 1907). Dessa forma, diminuiu sua atividade como pianista concertista, passando a atuar mais como empresário. Pouco a pouco, inseriu-se no meio profissional local, tornando-se sócio em casa de partituras e de instrumentos musicais, especialmente pianos, organizando eventos artísticos de relevância no cenário musical, e continuando a compor.

Não é possível afirmar que sua decisão de mudar o foco das suas ações musicais tenha se sucedido por suposta perda de prestígio como intérprete, ou algo similar. Vejamos, a seguir, um excerto de texto publicado em periódico estrangeiro, e republicado no Brasil no *Correio Mercantil*, em que é elogiado: "Arthur Napoleão é hoje o mais notavel dos musicos portuguezes e um dos artistas nacionaes que mais têm honrado na Europa o nome da sua patria. Não ha muito tempo ainda que eu proprio fui testemunha do subido apreço em que elle é tido no paiz onde melhor se aprecia o merito de quem o tem, e onde se consagrão e legitimão todas as reputações e todas as glorias".[19] Em concerto de 11 de agosto de 1868, no Teatro Lírico, apresentou três peças: sua *Grande fantasia para piano e orquestra sobre motivos de L'Africaine*; sua *Grande fantasia sobre motivos da ópera Guillaume Tell de Rossini*; e um *Dueto a dois pianos, da ópera Belisario de Donizetti*, por Alexandre Goria, com seu irmão caçula Alfredo Napoleão. Esse seu irmão participou de bastantes espetáculos pela cidade, como comprovam os periódicos da época, porém não chegou a se fixar nela.[20]

Sobre a segunda peça, a *Grande fantasia sobre motivos da ópera Guillaume Tell de Rossini*, op. 40, vale a pena destacar que nos debruçamos sobre ela durante a preparação da tese de doutorado de Menezes (2022), que foi realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e a apresentamos em recital público. Esse processo de estudo prático foi benéfico para melhor compreender

---

[18] "Registro do porto", em *Correio Mercantil*, ano XXV, n.º 169, 19 de junho de 1868: 3.

[19] "Exterior", em *Correio Mercantil*, ano XXV, n.º 73, 14 de março de 1868: p. 1.

[20] *Correio Mercantil*, ano XXV, n.º 221, 11 de agosto de 1868: 4.

a composição de Arthur Napoleão. Essa peça, em especial, é exigente quanto às habilidades técnicas do pianista, requerendo também muitas nuances expressivas. A fantasia segue o caráter da ópera, predominantemente heroico. Utiliza recursos técnicos e expressivos usuais em seu tempo, como o efeito das "três mãos", desenvolvido por Thalberg na década de 1830 (Hamilton 2005), que é assim chamado por dar a impressão aos ouvintes de que são necessárias três mãos para executar determinado trecho. Em geral, apresenta a melodia principal em camada intermediária, que é tocada pelas duas mãos alternadamente, enquanto há uma camada mais grave, executada pela mão esquerda, e uma camada mais aguda, habitualmente em notas mais curtas e rápidas, executada pela mão direita, sendo tudo isso possível graças ao uso do pedal de prolongamento. Esse efeito requer total controle do toque de cada nota, independentemente da mão usada, pois o ouvinte não deve perceber sonoramente que algumas notas da melodia principal são executadas pela mão direita e outras pela mão esquerda. Além disso, quando a mão deixa uma camada para tocar outra, o tipo de toque deve mudar, e isso acontece com frequência, uma vez que essas passagens podem acontecer mais de uma vez em um mesmo compasso. A nosso ver, o virtuosismo é um elemento que sobressai nessa peça, e também em outras compostas por ele, a cujas partituras tivemos acesso, embora não tenhamos tido ainda a oportunidade de aprofundar no estudo prático delas ao piano.

Logo em janeiro de 1869, ele fundou a firma *Narciso, Arthur Napoleão & Cia.*, que posteriormente viria a sofrer mudanças de nome e de sociedade. A loja publicava partituras de peças de compositores contemporâneos, vendia e alugava pianos, e atuava organizando ou assistindo a espetáculos musicais de outros artistas. Organizou, por exemplo, o festival de música que contou com a participação de centenas de músicos no palco, sob liderança de Gottschalk, quando este esteve em *tournée* no Rio de Janeiro (Napoleão 1907). Destacamos que Gottschalk foi um dos principais pianistas *virtuoses*, junto com Arthur Napoleão, a estar no Rio de Janeiro em *tournée* nesse período. A atuação musical deles gerou impacto na prática pianística local, e ter os dois trabalhando proximamente é ainda mais relevante.

No Rio de Janeiro, Arthur Napoleão participou também da mudança de repertório que costumava ser apresentada em concertos. Por exemplo, em setembro de 1875, ele participou de um concerto variado da socieda-

de Filarmônica Fluminense.[21] Ele executou um *Trio em Ré menor*, de Felix Mendelssohn (1809-1847), e um *Duo para piano e orquestra sobre motivos de Preciosa de Weber*. A primeira peça alemã e a segunda baseada em ópera alemã sugerem que peças de outras nacionalidades vinham sendo apreciadas e mais inseridas nos programas, e Arthur Napoleão acompanhava essa mudança, mesmo quando não tinha mais como principal atuação profissional a atividade de *performer*. Nas décadas seguintes, a reputação de Arthur Napoleão cresceu ainda mais: foi o responsável pela organização de diversos concertos e festivais, como a preparação do *Requiem* de Verdi (1813-1901), a pedido do imperador, que foi estreado no Rio de Janeiro em 1876, apenas dois anos após a estreia mundial.[22] Em 1880, ficou responsável pela organização musical da festa do tricentenário de Luís de Camões (1524-1580) no Rio de Janeiro, quando houve mais de 400 músicos em palco, e Arthur Napoleão, Leopoldo Miguez (1850-1902) e Carlos Gomes (1836-1896) estrearam, cada um, uma composição própria (Martinho 2015).

Esse aumento de prestígio, sendo já considerado pianista e editor consagrado, faz com que Cazarré (2006) considere que sua terceira e última fase de carreira, *O Senhor comendador*, tenha se iniciado em 1880, a partir de quando começou a receber formalmente comendas. O autor (Cazarré 2006: 32) explicita que "recebeu da Princesa Regente, em 1887, a 'Comenda da Ordem da Rosa'. No mesmo ano, recebeu a 'Comenda de número de Izabel a Católica' do governo da Espanha. Em 1899, El-Rei D. Carlos de Portugal concedeu-lhe a 'Comenda de Santiago' reconhecendo na sua pessoa o bom patriota e ótimo artista". Em 1889, Camille Saint-Saëns (1835-1921) fez concertos no Teatro São Pedro, no Rio, e apresentou peças próprias a dois pianos com Arthur Napoleão (Napoleão 1907). Em 1907, em comemoração aos cinquenta anos do seu primeiro concerto no Rio de Janeiro, houve uma solenidade com a presença das principais personalidades do meio musical e do Presidente da República, o que ressalta o destaque do pianista tanto no regime monárquico brasileiro quanto na República.

Esses são apenas alguns dos principais eventos musicais relevantes para a carreira de Napoleão e para a cidade do Rio de Janeiro. Teve proximidade

---

[21] "Revista dos jornaes", em *Gazeta de Noticias*, ano I, n.º 38, 8 de setembro de 1875: 1.

[22] "Assumptos do dia", em *Gazeta de Noticias*, ano II, n.º 9, 9 de janeiro de 1876: 1.

com os artistas da época, incluindo os mais destacados e influentes no Rio de Janeiro e também na Europa, pois, como já dissemos, teve contato com muitos artistas antes de se fixar no Rio de Janeiro, e, também após se fixar, durante suas viagens ao Velho Mundo. Após 1868, Arthur Napoleão tornou-se também plenamente reconhecido como editor de partituras. Teve diferentes registros como sócio de casas de partituras e imprimiu em sua loja partituras de compositores nacionais e estrangeiros, contribuindo com a divulgação da música mais recente no Rio de Janeiro. Recebeu medalhas de honra e reconhecimento por sua atuação musical, contribuindo para a circulação de repertório para a prática musical na cidade.

Considerações finais

Nossa pesquisa confirma e ressalta a importância de Napoleão para a prática pianística no Rio de Janeiro no século XIX. O repertório por ele tocado em suas *tournées* no Rio de Janeiro era composto principalmente por fantasias operísticas. Dentre os programas de concerto a que tivemos acesso, encontramos diferente disto apenas uma fantasia sobre peça não-operística, um concerto para piano e orquestra e dois galopes. Dentre as fantasias operísticas, ressaltamos que seu repertório era especialmente influenciado pela ópera romântica, em voga em Portugal e na Europa naquela época. Além disso, várias dessas fantasias foram compostas por ele mesmo, levando para o Rio de Janeiro seu próprio estilo composicional, aquele de um músico portuense.

Devemos ressaltar que outros dois importantes *virtuoses* estiveram no Rio de Janeiro, Thalberg (em 1855) e Gottschalk (em 1869), ambos já conhecidos de Arthur Napoleão antes de sua primeira ida ao Rio de Janeiro. Napoleão, que viveu nessa cidade por décadas após suas *tournées*, parece ter aclimatado ao Brasil toda a prática pianística que vivenciou ao longo da vida, inclusive aquela desses outros dois importantes pianistas, que deixaram suas marcas no Rio. Portanto, podemos dizer que suas composições trazem características do estilo em voga na Europa (como o efeito das "três mãos" ao piano), aclimatadas ao estilo luso-brasileiro.

O fato é que Arthur Napoleão soube levar para o Rio de Janeiro o repertório pianístico moderno na época, apresentando também características

virtuosísticas, e explorando as novas possibilidades sonoras do instrumento, em um período em que a popularidade do piano no Rio de Janeiro estava em crescimento, vindo a alcançar seu auge algumas décadas depois. Sendo assim, podemos concluir que, apesar de ele ser sempre lembrado como pianista, compositor e editor, nosso trabalho tem revelado que ele é, além disso, figura fundamental para o desenvolvimento do pianismo brasileiro de forma geral. Temos ressaltado ainda que ele é um exemplo de como as relações musicais entre Brasil e Portugal continuaram relevantes e, em alguns campos fundamentais, mesmo após a Independência política do Brasil, em 1822.

Por fim, é preciso lembrar que todo este trabalho de pesquisa histórica acerca de Arthur Napoleão é parte de uma pesquisa maior de doutoramento na área de Práticas Interpretativas, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que teve como objetivo a execução crítica de suas obras para piano, especialmente aquelas tocadas em suas *tournées* no Rio de Janeiro.

Bibliografia

Carvalho, Danielle Crepaldi; Menezes, Juliana Coelho de Mello e Alvim, Luíza Beatriz Amorim Melo (2022): "O Teatro popular no templo do drama realista: O Remorso vivo na cena teatral carioca da década de 1860 (e além)", em Luciane Thomé Schröder e Juliana de Sá França (eds.), *Jornadas. As letras e suas reverberações político-sociais - escrevendo na história. Ensino, pesquisa e extensão*. São Carlos: Pedro e João, pp. 179-197. https://pedroejoaoeditores.com.br/site/jornadas-as-letras-e-suas-reverberacoes-politico-sociais-escrevendo-na-historia--ensino-pesquisa-e-extensao/ [Consultado 16/06/2022].

Cazarré, Marcelo Macedo (2006): *Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)*. Tesis de doctorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. http://hdl.handle.net/10183/7180 [Consultado 06/11/2017].

Cymbron, Luísa (2019): *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico*. Lisboa: Edições Húmus e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Hamilton, Kenneth Lawrie (2005): "Liszt's early and Weimar piano Works", em *The Cambridge Companion to Liszt*. New York: Cambridge University Press, pp. 57-85.

Martinho, Fernando Manuel de Menezes Falcão (2015): *Arthur Napoleão: o homem e a sua época em Portugal e no Brasil*. Tese de mestrado, Universidade de Aveiro. http://hdl.handle.net/10773/14846 [Consultado 07/03/2020].

Medeiros, Alexandre Raicevich de (2010): "Memórias de Arthur Napoleão", em *XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio*, Rio de Janeiro, pp. 1-11. http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276017543_ARQUIVO_TEXTOANPUH.pdf [Consultado 07/06/2021].

— (2013): "O tinteiro, o piano e o tabuleiro: a amizade de Arthur Napoleão e Machado de Assis", em *Dia-Logos: Revista Discente da Pós-Graduação em História*, 7: pp. 15-26. https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/dia-logos/article/view/23277 [Consultado 07/06/2021].

Menezes, Juliana Coelho de Mello (2022): *O pianismo romântico no Rio de Janeiro: a atividade de virtuoses internacionais e o impacto no pianismo nacional*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11738569# [Consultado 26/03/2023].

Napoleão, Arthur (1907): *Memórias de Arthur Napoleão. Rio de Janeiro*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música (cópia datilografada).

Periódicos

A Marmota (Rio de Janeiro, 1857)
Correio Mercantil (Rio de Janeiro, 1857, 1862-1863, 1866, 1868)
Diário do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 1862)
Gazeta de Noticias (Rio de Janeiro, 1875-1876)

III

TRAYECTORIAS TRANSNACIONALES E IMAGINARIOS COLECTIVOS EN EL SIGLO XX

https://doi.org/10.31819/9783968695600_012

12. ESPAÑA EN EL ESPEJO LATINOAMERICANO, AMÉRICA EN EL REFLEJO EUROPEO: EL VIAJE TRASATLÁNTICO DE LA MERI Y LA DANZA ESPAÑOLA (1927-1931)*

Judith Helvia García Martín
Universidad de Salamanca

Resumen: La Meri (Louisville, 1898-Nueva York, 1988) es considerada en Estados Unidos como una pionera a comienzos del siglo xx en la denominada "danza étnica", que incluía la danza española. Durante los años veinte y treinta, esta bailarina llevó a los escenarios su particular visión de la danza, la música y la cultura españolas, configurando una imagen heterogénea basada en lo aprendido en contextos tan variados como la escuela local de danza de la ciudad texana donde creció, las clases que tomó en España durante un breve periodo de tiempo y su experiencia en las tablas del circuito de Broadway. Sus giras por todo el mundo se reflejaron en la prensa local, que ella y su representante se encargaron de recolectar, y que actualmente se conserva en la Biblioteca Pública de Nueva York. En este trabajo analizamos las distintas recepciones de las propuestas de La Meri a través de la observación de los diálogos entre la prensa iberoamericana y europea durante sus giras entre 1927 y 1931. Ello permitirá conocer cómo se construyó su personaje en base a parámetros como el género o la etnicidad, y cómo el contexto de los narradores influyó en su desigual recepción.

* Este trabajo es el resultado de una estancia de investigación llevada a cabo en la New York Public Library for the Performing Arts en 2019, financiada gracias al proyecto "De mujeres e identidades culturales. Roles de género y circulación del patrimonio musical español" (SA004G19 J440), dirigido por Matilde Olarte Martínez.

Palabras clave: La Meri, prensa, recepción, Iberoamérica, Europa Occidental, periodo de entreguerras.

SPAIN IN THE LATIN AMERICAN MIRROR, AMERICA IN THE EUROPEAN REFLECTION: THE TRANSATLANTIC JOURNEY OF LA MERI AND THE SPANISH DANCE (1927-1931)

Abstract: *La Meri (Louisville, 1898-New York, 1988) is considered in the early 20th-century United States a pioneer in what was then termed "ethnic dance" —which included Spanish dance. During the 1920s and 1930s, this dancer brought her unique vision of Spanish dance, music, and culture to the stage, shaping a heterogeneous image based on what she had learned in diverse contexts, such as the local dance school in the Texan city where she grew up, the classes she took in Spain for a brief period, and her experience on Broadway stages. Her global tours were extensively covered in the local press, which she and her representative took care to collect, and is currently preserved at the New York Public Library. In this paper, we analyze the various receptions of La Meri's proposals by examining the dialogues between Ibero-American and European press during her tours between 1927 and 1931. This will allow us to understand how her persona was constructed based on parameters such as gender and ethnicity, and how the context of the narrators influenced her uneven reception.*

Keywords: La Meri, newspapers, reception, Ibero-America, Western Europe, interwar period.

Introducción

Durante las dos primeras décadas del siglo xx el continente americano, en especial Iberoamérica, recibió la visita de varias bailarinas solistas españolas, como Pastora Imperio en 1914,[1] Tórtola Valencia entre 1916 y 1930

[1] "Imperio, Pastora (1889-1979", en *Pares. Portal de archivos españoles*, http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/161715# [Consultado 10/07/2022].

(Cavia Naya 2001: 17) o Antonia Mercé "La Argentina" en 1917 (Dallal 1990: 209).[2] Venidas de la España del café cantante en la que ya se veían los albores de la ópera flamenca, todas ellas transitaron unos circuitos de teatros que facilitaron las conexiones con mercados internacionales, difundiendo sus propuestas acerca de la danza y la música españolas. De esta forma allanaron el camino para muchas otras bailarinas que, siguiendo las mismas rutas, llegarían posteriormente persiguiendo la estela del éxito que las anteriores habían dejado.

En este contexto, una joven nacida en Kentucky con nombre artístico de bailaora, se embarcaba en la década de los veinte en una gira que la alejaría de casa durante varios años, llevándola a actuar en teatros iberoamericanos y, más tarde, también europeos. Con una actitud osada y un tanto naíf, pero con una clara intención didáctica, La Meri —nacida Russell Meriwether Hughes— desarrolló su misión de llevar a todos los escenarios posibles lo que ella llamaba "danzas étnicas", entre las que la española era tratada con especial cariño. Sus recitales, compuestos de fantasías sobre danzas chinas, hawaianas, argentinas o españolas, eran famosos por su eclecticismo, y obtuvo una considerable resonancia gracias, en parte, a la eficaz labor de representación de su agente, Guido Carreras. Sin embargo, como veremos más adelante, su recepción en los continentes americano y europeo fue muy desigual.

En las próximas páginas, exploraremos las diferentes piezas que componen la identidad artística y personal de La Meri. No nos centraremos en su repertorio, que ya ha sido objeto de otro estudio (García Martín 2021), ni tampoco en su biografía, doblemente narrada (Venkateswaran 2005, Ruyter 2019). Nos parece más interesante, por tratarse de una cuestión que ha sido obviada hasta el momento en los estudios que se han realizado sobre ella, centrarnos en su recepción como artista, y en los matices de este proceso dependiendo de si es visto desde el prisma iberoamericano o el europeo, poniendo el foco en su actitud ante la "danza étnica" y, más concretamente, la española y su música. Su caso es interesante y particularmente complejo

[2] Los itinerarios de las giras de La Argentina pueden consultarse en *Antonia Mercé, la Argentina y los Ballets Espagnols*, http://sigyhd.cchs.csic.es/investigacionendanza-map/index.php?ln=es [Consultado 10/07/2022].

por tratarse de una bailarina estadounidense que, sin haber recibido una formación exhaustiva en la materia, hizo de la danza española su buque insignia y la difundió por todo el mundo excepto, precisamente, por España. En La Meri podemos encontrar un vector de propagación y transformación de esta disciplina, y también de todas las cuestiones identitarias que la rodean, a través de patrones de circulación musical y escénica que, en su caso, encuentran coherencia sobre todo dentro de Iberoamérica y que, una vez se traslada a Europa, muestran una pauta más irregular.

El suyo no deja de ser un caso individual —entre tantos otros— que refleja prácticas y discursos sobre la danza española, incluyendo aspectos de indumentaria, gestuales, coreográficos y, por supuesto, musicales. Pero, en todo lo que hacía y bailaba La Meri, sus receptores entendían que había muchas más cuestiones implícitas que incluían lo cultural y lo político. Por lo tanto, más allá de la enumeración de eventos biográficos o la relación de obras de su catálogo, este tema requiere por nuestra parte un análisis que, finalmente, mostrará que el personaje de La Meri fue construido por otros sobre cuatro pilares fundamentales: hegemonía, clase, género y etnicidad; y que en esa construcción podemos ver el reflejo de las circunstancias políticas y culturales de los narradores: los críticos periodísticos.

Puesto que no hay vestigios videográficos de su arte anteriores a la década de los cincuenta —y muy pocos posteriores—, la imagen y valoración que nos ha llegado hasta hoy de La Meri como artista es, en buena parte, el resultado de las palabras escritas por otros acerca de ella. Por lo tanto, para conocer su arte prácticamente solo contamos con la recepción sobre ella o, más bien, los pedazos de esa recepción escritos en la multitud de testimonios hemerográficos que dejaron sus años más prolíficos sobre los escenarios —los veinte y los treinta—. Por este motivo, nos parece oportuno abordar estos asuntos ayudándonos de herramientas como el análisis crítico del discurso. Estas pueden ayudarnos a integrar las piezas del puzle que forman la compleja identidad de La Meri y, quizás, a responder parcialmente varias preguntas: cuál es el imaginario de lo español a través de la danza, y cómo las actitudes iberoamericana y centroeuropea centran su discurso al respecto en diferentes cuestiones; de qué manera podemos ver en La Meri y sus giras un trazado de difusión de la danza y música españolas y en qué contextos se proyectó;

cómo se percibía su personaje de "gitana española"; cómo fue la recepción de sus propuestas y cómo esta cambia dependiendo de las circunstancias del receptor; o por qué en Nueva York llegó a ser la "reina indiscutible de la danza étnica",[3] mientras que, como abanderada que era de la danza española y habiendo escrito un tratado específico en la materia, en España no se la conocía, y en Europa apenas tuvo repercusión. A pesar de que cada una de las categorías que hemos mencionado antes —hegemonía, clase, género y etnicidad— merecerían un estudio exclusivo, aquí queremos abordarlas todas, siquiera sucintamente porque, de otro modo, la visión global quedaría incompleta.

Nuestras fuentes se encuentran en el archivo personal de La Meri, conservado en la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library.[4] La colección "La Meri [clippings]" incluye cientos de fragmentos de prensa especializada y, sobre todo, generalista, que la bailarina y su representante recopilaron a lo largo de sus giras.[5] La procedencia geográfica y cronológica

---

[3] "The indisputed Queen of ethnic dance". Así la califica el escritor y crítico de danza de origen vienés Walter Sorrell, según la cita que se incluye en el obituario de La Meri. [s. a.], "La Meri, 89, a Dancer, Teacher, and Specialist in Ethnic Repertory", [s. s.], [s. p.], [s. n.], 21 de enero de 1988 (B. 5, F. 3).

[4] New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division, MGZRC 67 (La Meri) [clippings]. Para este trabajo utilizaremos principalmente los materiales de las cajas 1 (carpetas 4-7), 2 y 3 (carpetas 1 y 2), que incluyen recortes relativos a sus giras por Iberoamérica y su primera gira por Europa. También tendremos en cuenta algunos materiales de miscelánea incluidos en la caja 6.

[5] Para referirnos a estos materiales, cada cita incluirá su referencia en una nota al pie de página con la siguiente información (cuando esté disponible): autor del artículo, noticia o reseña, el título de la misma, sección en la que se ubica, página, nombre de la publicación, fecha, lugar, y, entre paréntesis, la caja y carpeta donde se conserva (indicados como B. y F., *Box* y *Folder*). Sin embargo, el lector encontrará que, de forma sistemática, faltan alguno o varios de estos datos en las referencias, debido a que estas fuentes están presentes en el fondo de La Meri en forma de recortes sueltos. También ocurre que los autores pueden firmar solo con iniciales o con un pseudónimo, en cuyo caso escribiremos "Firma…", o que la fecha esté incompleta, faltando el día o el mes. Incluso, cuando contamos con toda esta información, a menudo no se debe a que figure en la fuente original, sino a que el recopilador de estos fragmentos la ha escrito a mano en un margen o ha encolado un pedazo de papel al recorte indicando la fecha, autor o el periódico de procedencia. A fin de ser transparentes, se escribirán entre corchetes los datos que falten de la siguiente manera:

de estas fuentes es diversa, y, sin embargo, a través de ellas es perfectamente posible identificar un discurso homogéneo en conceptos que se repiten, que construyen el personaje de La Meri y su mito, especialmente como bailarina de danza española. Dado el enorme volumen de documentación que recoge este fondo, nos ceñiremos a las fuentes hemerográficas relativas a las dos primeras giras por Iberoamérica —1927-1929— y a su primera gira por Europa —1930-1931—, ya que durante ellas se cimentó el relato sobre su figura. Dentro de este último grupo, además, nos vamos a centrar en las críticas escritas por la prensa de Berlín, Viena y París, por ser aquellas que hacen el claroscuro con la crítica iberoamericana, siendo los textos italianos, e incluso los nórdicos, más cercanos al sentir de esta.

Puesto que la biografía de La Meri es de sobra conocida, sobre todo en aquellos eventos que la llevaron a convertirse en una autoridad en danza española en Estados Unidos (García Martín 2021), para la comprensión de los aspectos que desglosaremos más adelante daremos unas breves pinceladas que contextualicen al personaje. Russell Meriwether Hughes, nacida en Kentucky en 1898 en el seno de una familia adinerada de empresarios, se mudó con sus padres y su hermana a San Antonio (Texas), donde entraría en contacto con la cultura mexicana y, posiblemente, con el gusto por lo hispano. Estudió violín, canto y danza en esta ciudad y, en 1919, se aventuró a ir a Nueva York, donde realizaría estudios de periodismo en Barnard College. En 1922 viaja a España y, de vuelta a Nueva York, trabajó en los escenarios de Broadway en la compañía de María Montero, que se encontraba de gira allí en 1925. Una audición con el que sería primero su representante, y después su marido, Guido Carreras, la puso en el carril de la danza española al contratarla para una actuación en la plaza de toros de Ciudad de México. De su mano realizaría una gira por el Caribe en 1927 y otra por Iberoamérica entre 1927 y 1929. Al término de la misma, viajaron a España y, de ahí, emprendieron su primera gira europea. Tras pasar por Berlín, Viena, Oslo y París, residieron durante unos años en Florencia, un paréntesis tras el cual se pusieron de nuevo en ruta hacia Australia y Asia para, después, en 1938 y 1939, realizar su segunda y tercera gran gira —la cuarta y quinta en realidad— por

---

autor [s. a.], título [s. t.], sección [s. s.], página [s. p.], nombre de la publicación [s. n.], fecha [s. f.], lugar [s. l.].

Iberoamérica. Por fin, tras casi diez años viajando por todo el mundo, La Meri vuelve a asentarse en Estados Unidos, donde comenzaría una nueva etapa caracterizada por su labor docente en varios proyectos y escuelas, que se prolongará hasta su muerte.

A lo largo de estos años, La Meri se formó de forma fragmentaria y ocasional en danza española, ya fuera a través de su profesora de *ballet* en San Antonio, de su tiempo en la compañía de María Montero, y de los pocos días que pasó en España donde, según su testimonio, acudió a clases con Pauleta Pàmies en Barcelona y con José Otero en Sevilla.[6] Sus conocimientos de la disciplina y el repertorio que acabó conformando con ellos eran, posiblemente, retazos que ella escogió y reinterpretó a su manera y que mezclaban invenciones de Broadway, números de café cantante y danzas herederas del bolero de escuela, aspectos que serán analizados en otra ocasión.

En las giras que nos sirven como marco para este trabajo destaca la cuidada selección de escenarios en los que La Meri ofreció sus recitales buscando, en la medida de lo posible —sobre todo tras su gira por el Caribe— teatros líricos que normalmente acogieran teatro, ópera o zarzuela. En su defecto, actuaba en clubes, salas de baile y de cine (tabla 12.1).

Tabla 12.1: Países y teatros en los que actuó La Meri entre 1927 y 1931.

País	Ciudad	Teatro
México	Ciudad de México	Plaza de toros
		Hotel Regis
		Iris
		Nacional
Cuba	La Habana	Payret
	Camagüey	Avellaneda
	Santiago de Cuba	Municipal
Puerto Rico	Ponce	Broadway
	San Juan	Municipal
República Dominicana	Santo Domingo	Teatro Colón

[6] De Otero quizás le habría dado referencias María Montero, discípula del bailaor sevillano (Ortiz Nuevo 2012).

Venezuela	Caracas	Nacional
	Maracaibo	Baralt
Colombia	Barranquilla	Colombia
	Cartagena	Municipal
Panamá	Panamá	Nacional
Costa Rica	San José de Costa Rica	Nacional
Perú	Lima	Forero
Chile	Iquique	Municipal
	Santiago de Chile	Municipal
	Valparaíso	Victoria
	Santiago de Chile	Providencia
Argentina	Santa Fe	Empire
	Córdoba	Real Cine
	La Plata	Argentino
	Buenos Aires	Odeón
		Cervantes
	Resistencia	Olimpo
	Corrientes	Juan de Vera
	Entre Ríos	Gualeguaychú
	Paraná	3 de febrero
Paraguay	Asunción	Nacional
Uruguay	Salto	Larrañaga
	Montevideo	Solís
Brasil	São Paulo	Sant´Anna
Suecia	Estocolmo	Det Nye
		Konserthuset
Noruega	Bergen	National Scene
	Stavanger	[sin datos]
Alemania	Berlín	Komödie
Austria	Viena	Josefstadt
Francia	París	L´Oeuvre
		Champs Elysées

En esta relación y en los mapas adjuntos (figuras 12.1 a 12.3), vemos que La Meri se prodigó generosamente al público iberoamericano, especialmente al chileno y argentino —tal vez por los contactos de Carreras en estos países—, mientras que sus actuaciones fueron mucho más escasas, y localizadas en las capitales, durante su gira europea. En todo caso, tanto los teatros como las rutas seguidas por la bailarina nos proporcionan pistas sobre el en-

tramado de circuitos por los que circulaban propuestas tan eclécticas como la suya.

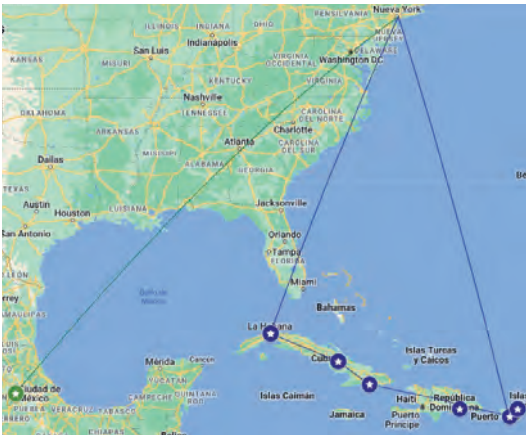


Figura 12.1: Gira de La Meri por el Caribe (1927).
Elaboración propia a partir de Google Maps.

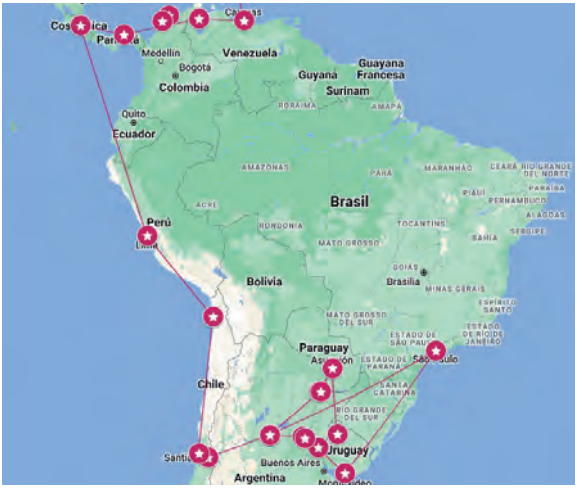


Figura 12.2: Primera gira de La Meri por Iberoamérica (1927-1929).
Elaboración propia a partir de Google Maps.

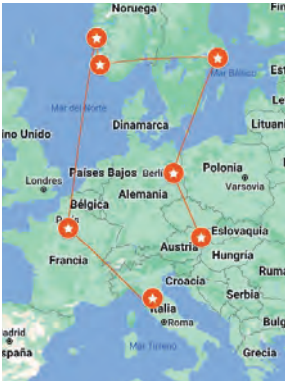


Figura 12.3: Primera gira de La Meri por Europa (1930-1931).
Elaboración propia a partir de Google Maps.

La prensa escribió sobre La Meri un relato con dos narradores principales: Carreras y los críticos, con mayor participación de uno o de los otros dependiendo del lugar de la actuación y, por tanto, con resultados desiguales en el mensaje que ha trascendido. Carreras viajaba con una carpeta llena de recortes sobre lo escrito acerca de actuaciones anteriores[7] para dársela a la prensa de la siguiente parada en su viaje, y en estas críticas había, probablemente, palabras y apreciaciones del propio agente. Esta estrategia, que le dio resultado en Iberoamérica y que aclara por qué los textos se repiten y citan mutuamente de forma sistemática en diferentes países, no encontró resonancia en Europa, cuyos escritos son más independientes entre sí. Esto tal vez se explique porque, en el primer caso, las críticas rara vez aparecen firmadas y, cuando lo están, se trata de autores no especializados en danza, quizás más permeables a las propuestas del agente; mientras que en los textos europeos encontramos nombres de críticos expertos en danza, música o etnografía,

[7] Así lo atestigua esta noticia, que se hace eco de la publicidad que precede a la actuación de La Meri en Santiago de Chile: "Efectivamente, el inmenso libro de recortes de la prensa que su empresario, señor Guido Carreras (esposo de la famosa pianista italiana doña María Carreras) nos ha hecho ver, es suficiente para confirmar dicha reputación". [s. a.], "Los próximos recitales de la bailarina 'La Meri' en el Municipal", *Los tiempos teatral y cinematográfico*, p. 12, [s. n.], 12 de noviembre de 1928, [s. l.] (B.1, F.7).

como André Levinson, Gilbert Chase o Robert von Heine-Geldern, respectivamente. A esto habría que añadir la hipótesis de que Carreras tuviera más o mejores contactos en Iberoamérica que en Europa. Tal vez por ello su personaje aparece con mucha frecuencia en las críticas sobre La Meri en la prensa iberoamericana, donde su consideración como "descubridor" de la bailarina es una constante, mientras que desaparece casi por completo en los periódicos europeos. Teniendo todo esto en cuenta, veamos, a continuación, los principales elementos de este relato, cuyos epígrafes encabezaremos con citas literales de la prensa.

1. "La Meri no puede ser otra cosa que estadounidense"

De entrada, puede sorprender la intencionalidad con la que aquí contraponemos las diferencias en la recepción de La Meri entre los continentes americano y europeo. Sin embargo, es el contenido de las propias fuentes el que hace que estos enfrentamientos salten a la vista, ya que las mismas narraciones buscan establecer esta confrontación. Así como en la prensa iberoamericana se busca la oposición norte-sur dentro del propio continente, en la prensa berlinesa y parisina se busca la diferencia e, incluso, la distancia, entre Europa y Estados Unidos. Estas actitudes habría que comprenderlas en un contexto de relaciones hegemónicas. Fairclough cita a Gramsci y a Butler al hablar del concepto de hegemonía, que supondría la posesión del poder gracias al consentimiento de la otra parte más que mediante el uso de la fuerza, y cómo ese poder se basa en la lucha por hacer que la ideología y representación del mundo de cada participante en esta contienda sea la predominante y adquiera un estatus universal (Fairclough 2004: 45).

En lo que a la prensa iberoamericana concierne, la preferencia de La Meri en sus recitales por el repertorio iberoamericano y español será un aspecto que llame la atención por el desconcierto que parecía despertar la conjunción de su procedencia anglosajona y su habilidad para interpretar un patrimonio que, supuestamente, le era culturalmente ajeno: "El hecho de que una extranjera, y sobre todo una sajona, pueda tocar las castañuelas como una Argentina, taconear como una Pastora o manejar el mantón como una Carmen

Flores, nos causa verdadero asombro".[8] Así, será frecuente que, desde 1928, los titulares se refieran a ella con calificativos como "Yanqui de alma latina".[9] En estos textos se resalta esta diferencia como algo en conflicto (Fairclough 2004: 42) y basada en la etnicidad[10] (Martí, 1996), por lo que el discurso parece marcar ante el público dos categorías culturales, de las cuales la latina es la superior porque: 1) le confiere mayor atractivo como bailarina y una condición mejor como artista; y 2) el público parece establecer una relación de simpatía hacia ella al verla como una bailarina que, casi renegando de su origen, prefería dedicarse a manifestaciones artísticas más familiares a dicho auditorio: "[La Meri] tiene preferencia por las danzas españolas. Algo inusual en una artista sin sangre española, pero La Meri tiene, definitivamente, aire español."[11]

Quizá convenga recordar que, para las fechas en las que se hacen estas valoraciones, Estados Unidos ya había realizado varios movimientos intervencionistas en Latinoamérica debido a su rápido crecimiento económico. Esto habría generado algunas antipatías a pesar de esa "política del buen vecino" (Lorusso 2007: 196 y 204). Baste leer la oda "A Roosevelt" de Rubén Darío; o el eco de la definición de Fairclough del concepto de hegemonía en las palabras de Rodó en su ensayo *Ariel* (1900), acerca de la nordomanía en Latinoamérica: "Se imita a aquel en cuya superioridad o cuyo prestigio se cree. Es así como la visión de una América *deslatinizada* por propia voluntad, sin la extorsión de la conquista, y regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte, flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir" (Rodó 1900). Por ello, ver a una estadounidense disfrazándose e interpretando el papel de latina —independientemente de lo que significase para ella—, lejos de considerarse como

[8] [s. a.], "La Mery", [s. s.], [s. p.], en *El Nuevo Diario*, 20 de junio de 1928, Caracas (B.1, F.6).

[9] [s. a.], "La yanqui de alma latina", [s. s.], [s. p.], en *Diario de la Costa*, 27 de julio de 1928, Cartagena (B.1, F.7).

[10] Entendida como la organización social de la cultura de la diferencia.

[11] "Her personal preference is for the dances of Spain. This is unusual in an artist who is not of Spanish blood, but La Meri does look decidedly the Spanish type", [s. a.], "La Meri, American, prefers dances of Old Spain", [s. s.], [s. p.], [s. n.], 16 de agosto de 1928, Panamá (B.2, F.1).

apropiación cultural —como ocurriría en la actualidad—, se vería como un acto de alejamiento de la parte hegemónica y de simpatía hacia la parte dominada. De manera involuntaria, La Meri, como estadounidense, ocupaba una posición política como representante de su país de origen ante el público del país receptor.

En el caso de la prensa europea, observamos también una clara intención de marcar distancias con Estados Unidos, aunque por otros motivos. A menudo se utiliza un vocabulario que denota una actitud despectiva del crítico, podríamos decir que hasta de superioridad moral, hacia el origen de La Meri. Existe una desconfianza *a priori* en la publicidad que la precede —"Además, existía una fuerte desconfianza hacia el arte americano, ciertamente alienado por su confianza en la enorme publicidad"—,[12] y la valoración de su forma de enfocar el arte en general oscila entre la condescendencia y el reproche. Un periódico berlinés considera sus números de danza étnica curiosos en tanto en cuanto sirven, no tanto para conocer las culturas representadas en esas danzas, cuanto las costumbres de los norteamericanos contemporáneos: "También para nosotros tienen un interés etnológico, pero no tanto si estudiamos la vida de los pueblos primitivos, cuanto los usos y costumbres de los norteamericanos actuales".[13]

Creemos que, bajo las críticas a su forma de interpretar este repertorio, subyacen otras cuestiones políticas y económicas. En el contexto de la Europa de entreguerras, el continente se llenó de turistas estadounidenses que pasearon su riqueza, adquiriendo a menudo objetos artísticos que les otorgaran estatus una vez de vuelta a su país. La siguiente cita de un semanario parisino en 1926 muestra este fenómeno: "Por obra y gracia del dólar todopoderoso, América disfruta en este momento el orgullo de ser la nación reina. Con jactancia que tal vez debiera disimular con mayor tacto, el americano tra-

---

[12] "Überdies bestand das lauteste Misstrauen gegen amerikanische Kunst, das noch befremdet war von dem gänzlichen Versicht auf eine ausgiebige Reklame". Firma E. P. D., "Die Tänzerin La Meri", [s. s.], [s. p.], en Wiener *Neueste Nachrichten*, 20 de enero de 1930, Viena (B.2, F.2).

[13] "Auch für uns sind sie gelegentlich ethnologisch interessant, swar nicht, falls wir das Leben der Primitiven, aber falls wir die Sitten und Gebräuche der heutigen Nordamerikaner studieren". Firma A. M., "Tanzmatinee La Meri", [s. s.], [s. p.], en *Vossische Zeitung*, 11 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.2).

ta al planeta como país conquistado". Tampoco Alemania le iba a la zaga, como vemos en estas palabras de 1921: "En Salzburgo, se congregaban reyes y príncipes, millonarios americanos, artistas de cine, melómanos, poetas y *snobs*" (citas recogidas en Lavaur 1980: 14 y 55, respectivamente). Que André Levinson opinara que "Su concepción es parecida a la que prevalece en Estados Unidos: nos ofrece sobre todo sucedáneos de folclore ibérico",[14] o que Fernand Divoire la considerara "El museo de copias más extraordinario del mundo"[15] alude, en realidad, al hecho de que la veían como una americana más que estaría sacando objetos valiosos de otro país a precio de saldo. El rechazo al turista estadounidense adinerado —y no olvidemos que La Meri provenía de una familia acomodada, como constantemente había señalado la prensa iberoamericana, aunque durante estos años no fuera especialmente solvente— explicaría críticas como la siguiente, que alude directamente al traslado de elementos arquitectónicos de monasterios medievales al complejo que actualmente se conoce como *The Cloisters* en Nueva York:

> La Meri es estadounidense. No puede ser otra cosa que estadounidense, esto quiere decir: sólo en U.S.A., el país que no solo llena sus galerías con los cuadros de los viejos maestros europeos a cualquier precio, sino que además desmonta una iglesia española y la reconstruye allí, en el lugar más indecente y el contexto más dispar, solo en este país se le puede ocurrir a un bailarín la idea de copiar las danzas folclóricas de otros pueblos (sobre todo exóticos) fieles aún a su autenticidad, en la totalidad de su ejecución.[16]

---

[14] "Sa conception est pareille à celle qui prévaut aux Ettas-Unis: ell nous offre surtout des succédanés du folklore ibérique". André Levinson, "Pastiches choréographiques", [s. s.], [s. p.], en *Comoedia*, 9 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

[15] "Le plus extraordinaire musée de copies qui soit au monde". Fernand Divoire, "La Meri", [s. s.], [s. p.], en *Á Paris*, 15 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

[16] "La Meri is Amerikanerin. Sie könnte gar nichts anderes sein als Amerikanerin, das heisst: nur in U.S.A., in dem Land, das nicht bloss seine Galerien um jeden Preis mit den Bildern der alten europäischen Meister füllt, sondern auch etwa eine spanische Kirche abtragen und drüben bei sich, also am unzufömmlichsten Platz und im ungleichartigsten Milieu, im Original wieder aufbauen lässt, nur in diesem Land konnte eine Tänzerin auf den Einfall kommen, die Volkstänze anderer (vorwiegend exotischer) Völker mehr als stilgetreu, nämlich in der Totalität ihres eraften Ablaufs zu kopieren". Firma Gottfried, [s. a.], "La Meri. Zweiter Festabend im Tanzwettbewerb", [s. s.], p. 7, en *Der Wiener Tag*, 6 de junio de 1934, Viena (B.3, F.2).

El hecho de equiparar el arte de La Meri al traslado de elementos patrimoniales medievales europeos a la ciudad de Nueva York da a entender que lo que hace esta artista no es arte, porque su proceso, como estadounidense que es, consiste en expoliar y "secuestrar" una manifestación de arte popular, sacándola de su contexto y poniéndola en otro, de manera desnaturalizada.

2. "Una danzarina de refinada cultura"

Estrechamente ligada a la cuestión de la hegemonía política, económica e ideológica que empezaba a representar Estados Unidos —y La Meri por extensión—, estaría el aspecto de la clase social. Por más que La Meri, durante los años de estas giras, no tuviera unas finanzas precisamente desahogadas,[17] la publicidad que la prensa había ido construyendo sobre ella incluía una fuerte presencia de mitos sobre su origen que la sitúan en una posición privilegiada. Al fin y al cabo, parte de nuestra identidad personal se deriva de las circunstancias sociales en las que nacemos y de nuestros primeros años de socialización (Fairclough 2004: 223). Los textos iberoamericanos recuerdan constantemente al lector que, contrariamente a lo que pudiera esperarse de una artista de variedades, La Meri transmite excelencia, ya sea por nacimiento, procedencia geográfica o educación. Por ello, continuamente se buscan estrategias para ensalzarla mediante la categoría de clase utilizando un léxico que nos convence de que el estatus de La Meri es superior al del público, estableciendo un discurso de dominación (Van Dijk 2016: 213) y, ya de paso, haciendo notar que quien vaya a verla podrá gozar, por extensión, del mismo estatus ante el resto de la comunidad a la que pertenece.

[17] Su autobiografía está llena de referencias a la escasez de dinero con la que a menudo debían salir adelante durante las giras de 1926 a 1931, teniendo que recurrir a préstamos o herencias. Como ejemplo, así narra La Meri su situación durante la gira por el Caribe: "What with money running low and the calendar drawing toward fall, the musicians and singers announced they were leaving us, sailing for New York […]. Of our original *Teatro de las Artes* company of twelve, there remained in San Juan now only three dancers and an impresario out of money" (La Meri 1977: 39).

Entre estas estrategias, es frecuente la de vincularla a una ascendencia familiar aristocrática ("es hija de una familia de la alta sociedad yankee"[18]). Pero la forma en que la prensa trata de hacer llegar al público la idea de exclusividad con mayor vehemencia es insistiendo en contraponer su espectáculo con otros similares a través del distintivo de la elegancia, o resaltando cómo la cultura de la bailarina influye en la calidad del mismo. Se refieren a ella con calificativos que la alejan del contexto del vodevil, y hacen ver que es dama antes que bailarina, siendo lo último algo accidental y sobrevenido: "Es una dama a la que la afición a la danza la llevó a las tablas".[19] En cambio, sus espectáculos son lo opuesto a la vulgaridad o la grosería, y se insiste en la moralidad y calidad de sus recitales, en los que se podía ver una actuación "especial para familias. Moral y artístico, muy lejos de tanta vulgaridad que a diario vemos en las tablas".[20]

Estos rasgos distintivos de La Meri que son la elegancia y el buen gusto, a ojos de la prensa, la diferencian de otras artistas de variedades.[21] La consecuencia de este relato es que se rodea a La Meri de un aura de misterio por su excepcionalidad, pero también de exclusividad como bailarina inteligente, culta y elegante, haciendo un guiño al público que vaya a verla, que se considerará selecto al necesitar una preparación especial para poder apreciar lo que la artista tiene que ofrecer, y al participar en un ritual socialmente exclusivo: "Desde luego que el arte de La Meri no está al alcance de públicos comunes. Se necesita cultura intelectual para gustarlo".[22]

Este interés por la ascendencia y la procedencia social de La Meri parece importar poco —aparentemente— a la prensa europea. No encontraremos

---

[18] [s. a.], "La nueva estrella de la danza que nos visitará", [s. s.], [s. p.], en *Democracia*, 16 de febrero de 1929, Concordia (B.2, F.3).

[19] [s. a.], "Notas sobre una bailarina que va a actuar en el Odeón", [s. s.], [s. p.], en *La Época*, 5 de abril de 1929, Buenos Aires (B.2, F.2).

[20] Firma Kuko, "La personalidad artística de la gran bailarina La Meri", [s. s.], [s. p.], en *Diario del Comercio*, 1 de agosto de 1928, Barranquilla (B.1, F.6).

[21] Como las descritas por Cavia Naya (2013) en relación a las bailarinas de danza española. Véase la comparación entre el perfil artístico de estas y el de La Meri en el estudio de García Martín (2021).

[22] [s. a.], "Una bailarina que constituye un espectáculo artístico muy superior debutará el viernes en el Empire", [s. s.], [s. p.], en *El Litoral*, 1929, Santa Fe (B.2, F.2).

en ella alusiones a sus orígenes familiares o sociales. Sin embargo, la cuestión de clase se revela a través de la valoración de otros aspectos. Si durante estos años la danza se manifestaba en tres ámbitos principales, a saber, el de las reuniones sociales, el de los locales de entretenimiento y el de los lugares donde se hacía "arte" —como los grandes teatros—, los foros elegidos por La Meri y su representante expuestos en la tabla 12.1 muestran que ella se consideraba dentro del último grupo. Sin embargo, los críticos europeos no parecen estar de acuerdo con ella y, a menudo, la encuadran en el ámbito del entretenimiento, hablando de su espectáculo como algo "réduit aux proportions ordinaires d´un numéro de music-hall" —reducido a las proporciones comunes de un número de variedades"—,[23] pero entretenido al fin y al cabo, un "Sehr sehensmerte Varieténummer" —número de variedades muy digno de ver—[24] en el que la bailarina "a butiné, d´Orient et Occident, tous les rites consacrés de la danse pour composer un numéro qui relève plutôt du music-hall" —ha expoliado, de Oriente a Occidente, todos los ritos consagrados de la danza para componer un número que, aun así, eleva la categoría de variedades—.[25] Estas palabras, amables aunque condescendientes, transmiten la intención de degradar las propuestas de La Meri de la categoría de arte —en la que ella se esforzaba por mantenerse— a la de pasatiempo o distracción, habiendo de fondo una cuestión de clase.

Por último, una de las herramientas a la hora de establecer el estatus de La Meri y sus recitales es el repertorio musical. Si en Latinoamérica se consideraba una selección cuidada que mostraba la altura intelectual de la bailarina —"Por la selección de los autores que esta danzarina interpretará puede presumirse una refinada cultura musical, poco frecuente en las artistas de su género"—,[26] no se vio apropiado en algunos periódicos parisinos, ante su siempre difícil público (Garafola 2022: 190). Por ejemplo, Gilbert Cha-

---

[23] Gustave Frejaville, "Les Attractions de la Quinzaine", Music-halls et cirques, [s. p.], en *Comoedia*, junio de 1930, París (B.2, F.4).

[24] [s. a.], "Tänze aus allen Ländern", [s. s.], [s. p.], en *Berliner Zeitung am Mittag*, 13 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.4).

[25] [s. a.], Georges Mussy, [s. t.], Concerts et Récitals, [s. p.], [s. n.], [s. f.], París (B.2, F.4).

[26] [s. a.], "Programa con que se presentará en el Odeón La Meri", [s. s.], [s. p.], en *La Nación*, 7 de abril de 1929 (B.2, F.3).

se —que desde París escribe para el *Daily Mail*— se ofende profundamente ante el uso de *El Albaicín* en una de las danzas españolas a la que, según su criterio, le habría ido mejor cualquier españolada de Broadway:

> Su ambiciosa interpretación coreográfica de "El Albaicín" […] El supuesto realismo barato y de mal gusto de este número no es digno de vincularse a la música noble y bellamente poética de Albéniz, como tampoco podría asociarse un Nocturno de Chopin a una escena de un cabaret. Si La Meri insiste en mantener este número en su repertorio debería, al menos, encontrar otra música, algún mejunje pseudoespañol del Tin-Pan Alley, que quedaría menos deshonrado por esta asociación que "El Albaicín".[27]

3. "Tan fina, tan suave, tan discreta, es la antítesis de la hembra representativa del flamenquismo"

Como parte de la estrategia publicitaria para promocionar las actuaciones de La Meri, la prensa iberoamericana a menudo muestra a una mujer llena de contrastes, y se destaca como una de sus características más atrayentes su personalidad que, más allá de su talento artístico, se define como "fascinadora" o "compleja". Los escritores buscan sacar al lector del ámbito escénico para explorar facetas más íntimas de La Meri. Esta personalidad caleidoscópica se presenta como algo disonante, tanto con la categoría de bailarina, como con la de mujer. Que sea una mujer moderna, muestre intereses interdisciplinares en las artes, entre en la categoría de autora gracias a los volúmenes de poesía que publicó y, además, sea una mujer deportista, dan material al relator para presentarla ante el público como un "modelo extraordinario de feminidad",[28]

---

[27] "Her ambitious choreographic interpretation of 'El Albaicin' […] The cheap and tasteless would-be realism of this number is not fit to be associated with the noble and beautifully poetic music of Albeniz, any more than a scene in a night-club could be associated with a Nocturne by Chopin. If La Meri insists upon retaining this scene in her repertoire, she should at least find some other music, some pseudo-Spanish concoction from Tin-Pan Alley, which would be less dishonoured by the association than 'El Albaicin'". Gilbert Chase, "A False Note", [s. s.], [s. p.], en *Daily Mail*, 9 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

[28] "Extraordinary figure of womanhood", [s. a.], "An American Girl, Sensational Figure of Modern Feminism", [s. s.], [s. p.], [s. n.], [s. f.], [s. l.], (B.5, F.1).

una feminidad que se entiende "extraordinaria" precisamente porque tiene matices. Es más, este modelo de feminidad en el que una mujer es artista y empresaria, deportista y culta, llega a catalogarse como un referente del feminismo moderno, como reza este titular: "Una chica americana, sensacional figura del feminismo moderno".

Directamente conectado con la descripción del modelo de feminidad de La Meri estaría lo corporal y lo gestual. La descripción de sus rasgos físicos suele ocupar una parte importante de las crónicas, críticas y reseñas en la prensa iberoamericana y, con frecuencia, son narraciones que se deleitan en sus atributos para el disfrute estético: "La Meri es alta, de profundos ojos azules, color de charcas marinas al atardecer, de blancas manos ensortijadas y un pelo rubio y lacio que le cae sobre los hombros".[29] Estas alusiones al cuerpo alcanzan una nueva dimensión cuando hablan del "cuerpo flamenco" o "cuerpo español", en las que podríamos incluso hallar la idea de una "feminidad española". La siguiente crítica señala que La Meri, "tan fina, tan suave, tan discreta, es la antítesis de la hembra representativa del flamenquismo", un modelo que la prensa iberoamericana basa en el mito de Carmen:

> Pero sin duda, la rubia danzarina ocultaba muy bien el fuego que, en las manolas auténticas, se desborda del pecho, resplandece en los ojos morunos, abrasa los flancos mórbidos, y hace vibrar las castañuelas con un chisporroteo que es trágico y es alegre también. Yo podía avizorarla y ver si traía consigo el tesoro propio de las gitanas que, locas de amor, matan por celos; o, temblorosas de emoción, arrojan claveles a los pies del torero victorioso, erguido en la arena brillante de sol y roja de sangre.[30]

Viajando al otro lado del Atlántico, los contenidos de las críticas cambian notablemente en relación a la construcción de la identidad de género de La Meri. Desaparecen casi por completo las largas descripciones hedonistas y, en cambio, interesa más que su cuerpo sea una máquina precisa al servicio del arte que practica, algo que habría que entender en el contexto del auge de la *körperkultur* y la *Tanz-Gymnastik* (Manning 2006: 132), como indica

---

[29] [s. a.], "La Meri", [s. s.], [s. p.], en *El Imparcial*, 10 de septiembre de 1927, San Juan (B.1, F.5).

[30] José Amador Añazgo, "El enigma de Perú. La ciudad muerta", [s. s.], [s. p.], enero de 1929, Lima, (B.2, F.3).

esta cita vienesa: "En todo caso es una artista interesante, que tiene su cuerpo perfectamente entrenado en la fuerza".[31]

4. Una "yanqui de alma latina" entre "celosos hispano-americanos"

Uno de los aspectos esenciales en la construcción del personaje de La Meri y que, además, es fundamental en su caso por haber dedicado casi toda su carrera a la escenificación de la danza étnica es, precisamente, la cuestión de la "diferencia social" establecida a través de la etnicidad. Este aspecto, sin embargo, toma un cariz muy diferente según leamos la prensa iberoamericana o la europea, siendo esa diferencia más negociada en el primer caso, y más acentuada en el segundo (Fairclough 2004: 40).

La peculiaridad étnica de La Meri en la prensa iberoamericana se manifiesta mediante la constante contraposición de las identidades sajona/latina. Es decir, ella no pertenece a un grupo étnico minoritario, pero lo que hace en el escenario, sí. Dando una vuelta de tuerca más a la categorización étnica de esta "Yanqui de alma latina", llegan a asignarle un origen supuestamente español —"La Mary, bailarina española de gran temperamento"—.[32] En este caso, vemos la utilización de la categoría de etnia atribuida arbitraria y unilateralmente, siguiendo así una estrategia de legitimación basada en la autoridad que otorga la tradición, la costumbre o el determinismo genético (Fairclough 2004: 98). Según estos planteamientos La Meri, solo por haber nacido —supuestamente— en España, llevaría en su ADN el conocimiento de la danza española: "Cuando la Mery ejecutó las figuras del Mantón de Manila al compás de la bellísima Malagueña de Isaac Albéniz, el crítico más severo o el español más castizo no hubiera podido creer que la bailarina ejecutante no fuera de Granada o de Sevilla".[33]

La cuestión de la diferencia social a través de la categoría de etnia prácticamente desaparece en la prensa europea, y el debate se desplaza desde la

[31] "Ist jedenfalls eine interesante Künstlerin, die ihren vollkommen durch trainierten Körper gänzlich in der Gewalt hat". Firma H. P., "Tanzmatinee im Theater in der Josefstadt", [s. s.], [s. p.], en *Wiener Zeitung*, 22 de enero de 1930, Viena (B.2, F.4).

[32] [s. a.], [s. t.], [s. s.], [s. p.], en *La Opinión*, 20 de julio de 1927, Santo Domingo (B.1, F.5).

[33] [s. a.], "La Mery", [s. s.], [s. p.], en *El Nuevo Diario*, 20 de junio de 1928, Caracas (B.1, F.6).

identidad de La Meri en primera persona, a lo que hace con la danza étnica sobre el escenario, y cómo eso influye en su proceso creativo y en su construcción como artista. En un contexto de entreguerras en el que tanto en Francia como en Alemania el folclore y el nacionalismo están estrechamente ligados, empezaban a afinarse conceptos, pasando de considerarse el folclore como algo de origen anónimo y común, a una concepción antropológica de la creatividad cultural. Por este motivo, se comenzaba a distinguir entre la historia y la arqueología, que estudiaban el pasado, de la etnografía, un campo emergente que estudiaba el presente, las prácticas de seres humanos vivos, en vez de personajes históricos (Franko 2020: 130).

Con esta idea de base la prensa, principalmente alemana, valora positivamente el trabajo de La Meri en tanto en cuanto supone un muestrario recogido a partir del trabajo de campo en el que ha recopilado testimonios de prácticas vivas: "La Meri ha viajado por todos lados, ha estudiado las danzas folclóricas de todos los pueblos, ha practicado los pasos y movimientos característicos con maestros locales".[34] Por lo tanto, podría considerarse que sus recitales tienen cierto valor académico para lo que entonces se llamaban estudios comparados: "Podría prestar servicios de gran valor a los estudios de la 'danza comparada'".[35]

Sin embargo, varios autores desechan el valor artístico de las propuestas de La Meri, a quien consideran una coleccionista, pero no una creadora, como señala el etnólogo Robert Heine-Geldern: "En realidad, La Meri no trae ninguna creación propia. Ha viajado por tierras lejanas como cualquier investigadora. Y ha coleccionado las danzas de países y pueblos como si fueran piedras preciosas de gran valor".[36] Sus coreografías —que probablemente

[34] "La Meri aber ist überall hingereist, sie hat die Volkstänze bei allen Völkern studiert, hat am Ort bei Tanzlehrern die charakteristischen Schritte und Bewegngen geübt". Firma Sk, "Mary Wigman und La Meri", [s. s.], [s. p.], en *Berliner Tageblatt*, 12 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.4).

[35] "Einer "tanzvergleichenden" Forschung müsste sie unschätzbare Dienste erweisen können". [s. a.], "La Meri. Zweiter Festabend im Tanzwettbewerb", [s. s.], p. 7, en *Der Wiener Tag,* 6 de junio de 1934, Viena (B.3, F.2).

[36] "La Meri bringt eigentlich keine selbständigen Echaffungen. Sie ist durch fremde Länder gereist wie irgendeine Forscherin. Und sie hat die Tänze der Länder und Völker gesammelt wie kostbare Edelsteine". [s. a.], "Festabend La Meri", [s. s.], [s. p.], en *Kleine Volkszeitung*, 6 de junio de 1934, Viena (B.3, F.2).

sí eran creaciones propias— se califican como " Arte de segunda mano. No tanto producción como reproducción"[37] y, por lo tanto, ella pierde valor como artista y bailarina al considerarse que ha renunciado a su propio proceso creativo y, en consecuencia, también a su individualidad —"Existe sin embargo el peligro de la privación de la propia individualidad"—.[38] Esto le parece especialmente imperdonable a la crítica, cosa que se entiende porque en el modernismo la visión artística individual era esencial (Garafola 2022: 293). Por eso, no son infrecuentes las menciones y comparaciones con otras bailarinas que sí eran consideradas creadoras, como Mary Wigman y su trabajo en la *Ausdrucktanz*, que el público berlinés sí conocía: "Es un proyecto audaz para un público familiarizado con la danza moderna del estilo de Wigman".[39] Pensando en este ejercicio de la prensa por comparar de manera interesada a La Meri con Mary Wigman, resulta curioso leer su autobiografía, en la que narra que cuando llegó a Berlín las discusiones entre partidarios del *ballet* y de la danza moderna estaban en pleno auge, y que ella, con actitud diplomática, quiso ofrecer ambas vertientes en sus recitales, y congraciarse con ellas visitando escuelas locales (La Meri 1977: 66).

Conclusiones

La recepción de La Meri y su arte resulta compleja de analizar por la multitud de elementos que intervienen. El personaje es, en parte, el resultado del relato construido por quienes tan solo la vieron actuar durante una, dos, quizá tres noches en un escenario. Por lo tanto, las descripciones que nos han llegado sobre ella tienen más que decir de quien las escribe y de su contexto, que del propio objeto descrito. Y puesto que se escribió sobre ella

[37] "Kunst aus zweiter hand. Weniger Produktion als Reproduktion". Firma J. S., "Tänze", [s. s.], [s. p.], [s. n.], 11 de febrero de 1930, Berlín (B.2, F.4).

[38] "Allerdings entsteht dadurch die Gefahr einer Entäutzerung der eigenen Individualität". [s. a.], "Tänze aus allen Ländern", [s. s.], [s. p.], en *Berliner Zeitung am Mittag*, 13 de febrero de 1930, Berlín, (B.2, F.4).

[39] "Es ist ein gewagtes Unternehmen, einem Publikum, das auf den modernen Tanz der Wigmanline eingestellt ist", Firma M, "Tänze in der Komödie", [s. s.], [s. p.], en *Neue Berliner 12 Uhr Zeitung*, Berlín, 10 de febrero de 1930 (B.2, F.4).

en lugares distintos y a lo largo de varios años, mirar el rostro de La Meri a través de estos testimonios es como ver el reflejo de un espejo fracturado cuyas piezas están desajustadas, en el que vemos en primer plano partes de su persona que no parecen acabar de encajar entre sí y, de fondo, aspectos borrosos de las circunstancias de quienes la miraban. A su vez, los contextos de estos espectadores se reflejan los unos en los otros a través de las críticas, como en un espejo infinito.

No solo están implicados los orígenes de La Meri —geográfico, cultural, social y económico—, sino cómo ella se relacionaba con su propia procedencia a través de su arte, y cómo este aspecto era percibido allá por donde giraba. Y giró por muchos lugares durante un tiempo tumultuoso como fue el periodo de entreguerras. El público iberoamericano buscaba establecer jerarquías a través del arte y veía en La Meri a una estadounidense de clase alta; el público europeo, por su parte, la degradaba por identificarla con sus compatriotas turistas pudientes. Pero en su contacto con ambos públicos vemos a una mujer poco interesada en la política, ávida de instruir al público sobre las posibilidades de la danza étnica, que pasó muchas estrecheces económicas y que, en realidad, rara vez hacía gala de sus orígenes acomodados. Sin embargo, sí quiso elevar el estatus de lo que hacía y, a menudo, recurrió a grandes foros líricos para presentar sus recitales. Su visión no siempre fue compartida por la crítica europea, que tenía sus reservas respecto al traslado de determinados géneros a los grandes teatros. Garafola resume esta actitud a través de una crítica de Levinson a *Le Train Bleu*, de los Ballets Russes:

> Esta rendición a lo popular —aunque dentro de un marco privilegiado— fue fuertemente criticada por André Levinson. Sí, decía, puede ser divertido ver la pista del circo, el salon de baile, cine y la feria trasladados al gran escenario lírico. A la larga, sin embargo, la "danza teatral" —término con el que en realidad se refería al ballet— "nunca será capaz de vivir fuera del salón de baile. Tomando préstamos de otros géneros, terminará arruinándose a sí misma rápidamente".[40]

[40] This surrender to the popular —albeit within a setting of privilege— was strongly criticized by André Levinson. Yes, he says, it can be amusing to see the circus ring, dance hall, cinema, and fairground transposed to the grand lyric stage. In the long run, however, "theatrical dance" —by which he really means ballet— "will never be able to live off the music hall. By borrowing from other genres, it will quickly end by ruining itself (Garafola 2022: 178).

Su condición de mujer —estadounidense y supuestamente rica— jugó un papel fundamental. En la prensa iberoamericana se construye la imagen de una mujer que es interesante por la multitud de facetas que muestra de forma explícita, una feminidad moderna teñida de diferencia étnica. El hecho de que, además, fuera una mujer culta a la vez que bailarina, y que actuara en solitario y fuera soltera a una edad tardía para la época, despierta interés. Así reza una crítica porteña: "La Meri desafía todos estos pesimismos. Se presenta sola. Ocupa el programa ella sola. Se cree con valor teatral suficiente para constituir ella sola espectáculo".[41] Puesto que la mayoría de los países iberoamericanos por los que pasó La Meri instauraron el sufragio femenino después de su visita (Bonilla Vélez 2007), cabría preguntarse qué suponía para este público una mujer soltera que, no solamente actuaba sola sino que, haciendo gala de ser "la bailarina más ecléctica del mundo", mostraba la cantidad de opciones que podía tener una mujer a través de las múltiples caracterizaciones de sus recitales. No sabemos cuánto pudo servir de inspiración La Meri a las mujeres que la vieron actuar en aquellos teatros, pues las narraciones firmadas que nos han llegado son siempre masculinas. Por contraposición, ninguno de estos aspectos —su atractivo físico o el conflicto intelectualidad-corporalidad— está presente en la prensa europea. Sin embargo, las críticas un tanto ácidas de los periódicos principalmente alemanes puede que no solo tuvieran como fondo el hecho de que este público partía de las propuestas de Mary Wigman como base. Puede que influyera el hecho de que La Meri, una mujer que pasaba los treinta, soltera, sin hijos, independiente, con propuestas propias y pensamiento liberal, llegó a Viena y Berlín en 1930, en un momento en el que el fascismo y sus ideas sobre el papel de la mujer en la sociedad empezaban a mostrarse abiertamente. La propia Mary Wigman tuvo que cambiar su discurso gestual a la vuelta de 1930, pasando de una indefinición de género a una feminización de su figura (Manning 2006: 140). Al final, al igual que ocurría con las opiniones de Levinson sobre Bronislava Nijinska, los prejuicios de género y los políticos se reforzaban mutuamente (Garafola 2022: 144).

[41] [s. a.], "La Meri se presenta sola en el teatro Odeón llenando un programa de danza", [s. s.], [s. p.], en *Jornada: El diario de Buenos Aires para toda la República*, 11 de abril de 1929, Buenos Aires (B.2, F.2).

Por último, no podemos desligar los aspectos anteriores, más relacionados con Russell Meriwether Hughes, de la otra cara de la moneda, La Meri. Ella misma se encargó de hacer una construcción de su imagen como artista, convirtiéndose en un puzle con piezas que imitaban a otras bailarinas. Si observamos las actitudes, gestos e indumentaria con que La Meri aparece en las fotografías de la prensa y de los programas de mano, observaremos claras referencias a Isadora Duncan y su danza en la playa; Ruth St. Denis y sus *The Peacock* y *Dance of the Five Senses*; Tórtola Valencia como la *Maja*; las hermanas López Júlvez como asturianas; La Argentina y su *Danza Ibérica*; o incluso Felyne Verbist. En el contexto de Estados Unidos de principios del siglo xx y, principalmente, Nueva York y su *melting pot*, La Meri asumió que la danza étnica no era tanto una herramienta para transmitir con exactitud o autenticidad la imagen de una cultura, sino un pincel para dibujar un nuevo personaje sobre una *tabula rasa*, el sueño del Nuevo Mundo. La Meri "lo mismo les baila a ustedes un bolero, que una exótica danza japonesa, que la Calinga o que cualquier otra danza clásica por el estilo".[42] Esta identidad culturalmente caleidoscópica que exhibía La Meri como bailarina ecléctica seducía a la prensa iberoamericana que, recordemos, encontraba fascinante esa doble faceta "yankee-latina". No así a la prensa europea, en la que algunos críticos se mostraban molestos por no saber a qué atenerse ante tanta dispersión como, de nuevo, André Levinson, en consonancia a su actitud fuertemente conservadora ante las nuevas propuestas dancísticas de principios de siglo (Garafola 2022: 110):

> Una máscara reemplaza a la otra, el jugador gaucho es sustituido por la Emperatriz de las Pagodas […]. Pero lo que no logramos descubrir es el verdadero rostro de la bailarina, su propio gesto y razón de ser, su "documento de identidad", en palabras de M. Paul Morand. Sirve de maniquí para todo tipo de ropa, de perchero para todos los estilos, está en todas partes y en ninguna, es cualquiera y nadie… No distinguimos, bajo tanta variedad, ninguna individualidad viva, y nos cansamos pronto de mirar las figuras de este caleidoscopio.[43]

---

[42] [s. a.], "La Mery", [s. s.], [s. p.], [s. n.], 29 de junio de 1927, La Habana (B.1, F.5).

[43] "Un masque remplace l´autre, le gaucho gambilleur se substitue à L´Impératrice des Pagodes […]. Mais ce qu´on ne parvient pas à découvrir, c´est le vrai visage de la danseuse,

En medio de este mosaico que era el repertorio de La Meri, la danza española aparece como elemento articulador de sus actuaciones, tanto por el peso de los números españoles en los programas, como por el vínculo con el que ella lo conecta a otros repertorios como el iberoamericano, y también por la importancia que el público y la crítica le otorgan. Y esto se asimila a su propia identidad, una faceta más de la misma, haciéndola pasar por una de aquellas "gitanas fingidas" (Steingress 2006: 102) que giraban por el mundo. Su apropiación del repertorio español como algo inherente a su propio ser genera distintas actitudes. En Iberoamérica se recibe con agrado, aunque también con cierta condescendencia, posicionándose el narrador desde la superioridad que le otorga su conocimiento de la cultura española: "Entre nosotros —celosos hispano-americanos— se podrá dudar de la autenticidad y de la pureza de sus bailes españoles. No es una Pastora Imperio, ni Antonia Mercé, ni Amalia Molina, ello es cierto. Pero, no obstante, hay cierta gracia original y son artísticas las estilizaciones que ella presenta".[44] La prensa europea, en cambio, parece estar "de vuelta" de este repertorio y rango de bailarinas. Consideran que los números de La Meri son vistosos, agradables, entretenidos… pero ¿por qué ofrecerlos, siendo ella de origen anglosajón, cuando el público ha podido conocer a otras bailarinas ante cuya comparación La Meri sale perdiendo?: "Pero, ¿por qué empeñarse en ejecutar danzas españolas que nos causan decepción? Se nos obliga a comparar el espectáculo que nos ofreció con el que nos brindó muchas veces una artista como Argentina".[45]

---

sa propre manière et raison d´être, ses "papiers d´identité", pour parler comme M. Paul Morand. Servant de mannequin pour toutes les vêtures, de porte-manteu, pour tous les styles, elle est de partout et de nulle part, tout le monde et personne… On ne discerne, sous tant de variété, aucune unité vivante, et on est vite fatigué de regarder les figures de ce kaléidoscope". André Levinson, [s. t.], [s. s.], [s. p.], en *Candide*, 14 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

[44] [s. a.], "Revista teatral de la semana", [s. s.], [s. p.], en *El Comercio*, 7 de octubre de 1928, Lima (B.1, F.6).

[45] "Mais pourquoi s´obstiner à exécuter des danses espagnoles qui provoquent notre déception? On est obligé de comparer le spectacle qu'elle nous offre alors à celui que nous a donné maintes fois un artiste comme Argentina". Charles Rolland, "Le Quatuor Aguilar, O´Donnel et La Méri", [s. s.], [s. p.], en *Paris Soir*, 6 de mayo de 1931, París (B.3, F.1).

En definitiva, y siguiendo el esquema de la reproducción discursiva del poder (Van Dijk 2016: 213), la imagen que ha trascendido de La Meri, y que explica en gran medida por qué en Nueva York era la "reina de la danza étnica" mientras que su proyección en Europa apenas tuvo recorrido, es el resultado de la confluencia de varios aspectos. La Meri, como estadounidense, pertenece a una estructura social poderosa y elitista, que puede permitirse hacerse pasar por una "gitana fingida", representando a un grupo no dominante. Pero, al mismo tiempo, como mujer también se integra en un grupo dominado. Se le cede la palabra durante un evento comunicativo, es decir, mientras está en el escenario, pero luego serán los críticos —todos los que firman, con nombres masculinos— quienes decidan, mediante sus voces autorizadas y poder persuasivo, qué trasciende y qué no. En este sentido, el mensaje construido durante su gira iberoamericana es fundamental, un mensaje que Carreras se encargaba de adelantar a los periódicos de los lugares donde actuaría La Meri. Creemos que este discurso es, en buena parte, el responsable del prestigio con el que, a la vuelta de sus giras mundiales, La Meri se erigiría como autoridad en "danza étnica" en Nueva York. Tal vez, también de la pobre acogida que tuvo en los teatros europeos, donde Carreras tendría menos contactos que en Iberoamérica.[46] Creemos relevante señalar que lo que aquí hemos expuesto es el relato predominante, junto al cual existen otros diferentes. Y que, en todo caso, y a pesar de las discrepancias con algunos críticos, la mayoría reconoce en La Meri una bailarina inteligente y audaz.

La importancia y proyección del discurso iberoamericano sobre La Meri queda patente en la única reseña que hemos encontrado sobre ella en la prensa española, en la revista *Granada Gráfica* que recoge, e incluso copia, varios de los textos publicados entre 1927 y 1929.[47] Lo que vemos, en definitiva, es un proceso de difusión de patrimonio inmaterial en el que se construye un discurso sobre la identidad española a través de un arte y su artista desde

[46] Es evidente que en esto influyeron también otros factores, como el hecho de que, tras su periodo dedicado a las giras, se estableciera como docente en Nueva York y allí creara escuelas cuyos alumnos se encargaron a su vez de garantizar su trascendencia. Sin embargo, aquí nos centramos solo en cómo el discurso periodístico pudo condicionar las diferentes recepciones durante estos años.

[47] [s. a.], "La Meri", [s. s.], [s. p.], en *Granada Gráfica*, enero de 1930, Granada (B.1, F.7).

fuera de España, que se utilizó como arma política, social y cultural, y al que los propios interesados —los españoles y La Meri— contribuyeron solo en parte.

Bibliografía

Bonilla Vélez, Gloria (2007): "La lucha de las mujeres en América Latina: feminismo, ciudadanía y derechos", en *Palobra, palabra que obra*, 8: pp. 42-59. https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.8-num.8-2007-225 [Consultado 15/08/2023].

Cavia Naya, Victoria (2001): "Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España", en *Cairon. Revista de ciencias de la danza*, 7: pp. 7-28.

— (2013): "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25/26: pp. 51-73.

Dallal, Alberto (1990): "Antonia Mercé 'La Argentina' en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 61: pp. 203-229.

Fairclough, Norman (2004): *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London y New York: Routledge.

Franko, Mark (2020): *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar.* New York: Oxford University Press.

Garafola, Lynn (2022): *La Nijinska. Choreographer of the Modern*. New York: Oxford University Press.

García Martín, Judith Helvia (2021): "Imágenes y sonidos de la danza española por una 'Spanish Señorita' de Kentucky. Trayectoria, repertorio y perfil artístico de La Meri", en Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, pp. 243-262.

La Meri (1977): *Dance out the Answer. An Autobiography. La Meri* (Russell Meriwether Hughes). New York: Marcel Dekker.

Lavaur, Luis (1980): "Turismo de entreguerras (1919-1939", en *Estudios Turísticos*, 67: pp. 11-112.

Lorusso, Fabrizio (2007): "El origen del 'Siglo Americano' y el cambio hegemónico entre el Reino Unido y los Estados Unidos en las relaciones con América Latina", en *Barbarói*, 27: pp. 187-210. https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/142 [Consultado 15/08/2023].

Manning, Susan (2006): *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Martí, Josep (1996): "Música y etnicidad: una introducción a la problemática", en *Trans: Revista Transcultural de Música*, 2. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica [Consultado 04/07/2022].

Ortiz Nuevo, José Luis (2012): *Coraje: del maestro Otero y su paso por el baile*. Sevilla: Tecnographic S.L. Producciones Editoriales.

Rodó, José Enrique (1900): *Ariel. A la juventud de América.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ariel--0/html/fedf72f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Consultado 05/07/2022].

Ruyter, Nancy Lee Chalfa (2019): *La Meri and Her Life in Dance. Performing the World*. Gainesville: University Press of Florida.

Steingress, Gerhard (2006): *… Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba [España]: Almuzara.

Van Dijk, Teun A. (2016): "Análisis crítico del discurso", en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30: pp. 203-222.

Venkateswaran, Usha (2005): *The Life and Times of La Meri. The Queen of Ethnic Dance*. Nueva Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts & Aryan Books International.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_013

13. OLGA PRAGUER COELHO, BRAZILIAN FOLKSONG AMBASSADRESS, 1928-1943

Marcia Taborda
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Abstract: At the end of the 1920s, a novelty from the *carioca* guitar scene echoed in the main Brazilian cities: young ladies from society dedicated themselves to the guitar, performing in public a folksong repertoire. Among all the artists who dedicated themselves to the interpretation of songs, Olga Praguer Coelho stood out for the mastery with which she blended her voice with the guitar. In the 30s she embarked on an international career, which first began in Argentina where she had much success. Olga then toured extensively in the Americas, Europe, New Zealand, Australia, and South Africa. Her art was known for its fastidious repertoire selection and, also, for the expertise with which she mastered voice and guitar in instrumental arrangements of great virtuosity.

Keywords: Olga Praguer Coelho, folksong, Brazilian guitar, Getúlio Vargas, Brazilian history.

OLGA PRAGUER COELHO, EMBAJADORA BRASILEÑA DE LA CANCIÓN POPULAR, 1928-1943

Resumen: *A finales de la década de 1920, una novedad del panorama guitarrístico carioca resonó en las principales ciudades brasileñas: jóvenes de la alta sociedad se dedicaban a tocar la guitarra, interpretando en público un repertorio de canciones populares. Entre todas las artistas que se consagraron a la interpretación de canciones, Olga Praguer Coelho se destacó por la maestría con la que*

fusionó su voz con el instrumento. En los años treinta emprendió una carrera internacional que comenzó en Argentina, donde tuvo mucho éxito. Luego, Olga realizó numerosas giras por América, Europa, Nueva Zelanda, Australia y Sudáfrica. Su arte se caracterizó por una cuidada selección de repertorio y por la maestría con la que dominaba la voz y la guitarra en arreglos instrumentales de gran virtuosismo.

Palabras clave: Olga Praguer Coelho, canción popular, guitarra brasileña, Getúlio Vargas, historia de Brasil.

> The Brazilian government established precedent when declaring Olga Coelho a duly authorized exponent as its best in folk music. She has made two trans-Atlantic flights on her concert tours and is now winning North American hearts as she interprets South America's soul ("Olga Coelho to sing for aid to France", *Winter Park Topics*, February 1, 1946, no. 5: 6).

Introduction

For fun and with no intention of being artistic, thus began one of the most coherent careers in Brazilian music, according to Olga Praguer Coelho, a trajectory that, analyzed over time, was no accident. Olga was born in 1909 and lived her youth in Amazonas and later in Salvador, moving to Rio de Janeiro in the early 1920s. It was in that city that she had her first contact with the guitar: "I started playing the guitar because I saw Gilda Rabello studying with Patrício Teixeira, who taught girls from all society; it suddenly became fashionable. Daddy said: no way! But he learned and nobody knew" (personal statement).[1] Her musical training, however, was not limited to

[1] Olga Coelho passed away in 2008. I had the chance to visit her a few times and register her testimony. On May 20, 2002, I acted as interviewer, together with researchers Hermínio Belo de Carvalho, Luiz Otávio Braga, Jodacil Damaceno and Helena Soledade, at the testimony granted by Olga to the Museu da Imagem e do Som (Sound and Image Museum) in Rio de Janeiro.

the guitar: Olga studied piano for about eight years. In an interview to the São Paulo newspaper *Diário da Noite* she spoke about the beginning of her studies.[2] In this same period, she enrolled at the Music Conservatory, where she obtained a degree in theory and solfeggio and took classes with the composer Lorenzo Fernandez. Afterwards she became a student at the Instituto Nacional de Música, graduating in singing.

The early 1920s were marked by the emergence of the radio, which provided rapid and widespread diffusion of Brazilian popular music. In advertisements published almost daily in Rio de Janeiro newspapers, Rádio Clube (Radio Club) listed not only the program's details, but also kept in touch with the public, informing them, for example, that concerts and operas performed in the Municipal Theater would be broadcast through the loudspeakers installed at its headquarters (3rd floor of O Globo) and at Cinema Rialto. The transmissions became more varied with the regular participation of musicians from the Instituto Nacional de Música, which broadcast the recitals held there with a program focused on Brazilian concert repertoire, featuring works by composers such as Carlos Gomes, Francisco Braga and Henrique Oswald. Thus began the artistic trajectory of Olga Praguer Coelho, who was taken to Rádio Clube by her guitar teacher, Patrício Teixeira. In an interview with the Bahia newspaper *O Imparcial*, she declared: "I started participating, with some friends, in the Rádio C1ube's amateur programs [*sic*], which was almost the only station at that time. I became fond of the microphone. The microphone —like Bahia— casts a spell".[3]

It was like this that she began her calling and to form the foundation of her training with the radio's daily practice, while participating actively

[2] "I learned the guitar, at first, with Patrício Teixeira, and his lessons and encouragement will always be remembered with vivid affection in my memory. Patricio Teixeira is the best and most spontaneous troubadour I know in all of Brazil [...]. I also studied with Eustáquio Alves, a former student of the great Josefina Robledo, who kindly conveyed to me much of her vast knowledge about the guitar and the modern Tárrega school, today adopted throughout Spain, as it is the way of playing that offers better sound performance". "Como me tornei artista", in *Diário da Noite*, February 6, 1936, no. 2538: 5. Translations from the Portuguese are the author's own.

[3] "Canções de todos os povos", in *O Imparcial*, December 11, 1935, no. 1539: 3.

in charity parties, reaching forty presentations in a single month. For this reason, she was nicknamed by journalist Bastos Tigre as the "fever of Rio's society". This habit, besides being a fundamental part of her artistic development, reveals the social influence that marked the progress of her career. Olga Praguer always performed in elite environments, whether economic, political, or intellectual. The description of those present at one of these receptions confirms this:

> The most noble Lady Otávio Mangabeira is reinstating the prestige of the old salon to our worldly habits as a formula for supreme expression of elegance. Until recently, the salon had been in vertiginous decline to the absurd point of being called mere "dancing" of regrettable cosmopolitanism. With the holding of its weekly receptions, the salon's elegant symbolism has been revived. In fact, these meetings are models of elegance, of aristocracy. Last Wednesday afternoon, Mrs. Otávio Mangabeira organized a reception. And the meeting was attended by an entire group of well-known personalities from our set. These were: Mrs. Washington Luis, Mrs. Vianna do Castelo, Mrs. Antonio Prado, ambassador of Argentina, ambassador of England, minister of Greece and wife, minister of Spain and wife, minister of China, Mrs. Julia Prudente de Morais, Miss Olga Praguer. During the beautiful party music was performed, Mr. Roberto Wilmar and Miss Maria Luiz Guimarães sang and Miss Olga Praguer played the piano.[4]

Otávio Mangabeira was from Bahia and at the time Minister of Foreign Affairs, a position he held until 1930, thus justifying the presence of representatives from other countries. In this note, the writer's distaste for the frank decline of French influences on social habits and the resulting conformity to the cosmopolitan American habits that would mark the period is emphasized. Nevertheless, and although he criticizes dancing, he is unable to avoid the use of an Americanism, already quite common in the vocabulary of those days when relating to the celebrated personalities of our set. The years of 1927 and 1928 were dedicated to radio programs and social events. These activities functioned as preparation for her baptism of fire in Rio society, which took place on December 16, 1928, the

[4] "Mundanidades", in *Gazeta de Notícias*, July 23, 1927, no. 174: 5.

date of her "first recital", performed at the Instituto Nacional de Música (figure 13.1).[5]

Figure 13.1: Olga Coelho's debut at Instituto Nacional de Música on December 16, 1928. *O Violão*, no. 2 (January 1929).

On this opening night, the foundations of her career were established, which, put into perspective today, demonstrates that these were maintained throughout her artistic practice. Among them, the repertoire choice, mostly unusual and not very well known, consisting of pieces from oral and popular tradition from different countries such as Argentinian, Uruguayan, Spanish,

[5] "INM's grand hall overflowed yesterday with a select public avid to attend Miss Olga Praguer's recital of songs on the guitar, who for the first time had contact with our audience. There were representatives of the President of the Republic, Mr. Ambassador, in addition to many members of our high society. […] Her voice is very supple and pure and sonorous, with a clear and expressive diction. Absolute lady of the instrument, the guitar in her hands is wonderful". "Música", in *Gazeta de Notícias*, December 16, 1928, no. 300: 3.

French, English, Mexican and Peruvian songs, all performed in the original language, revealing her ability for research as well as for arrangements. Her performances, attended by people from the political and social elite, were reviewed in a great number of newspapers, both in Brazil and abroad, and were always favorable, in general. Below is the program of her first performance (table 13.1).

Table 13.1: Program of Olga Coelho's debut at Instituto Nacional de Música on December 16, 1928.

Part I
Sob um pessegueiro (Under a Peach Tree), *modinha* from the state of São Paulo
Que entalação (What a muddle), country song, first hearing
Bem-te-vi (Kiskadee), poem by Mello Moraes Filho
No nosso tempo de colégio (During Our School Years), poem by Luiz Peixoto, music by Hekel Tavares
E nada mais... (And Nothing Else), verses by Adelmar Tavares, music by Hekel Tavares
Minha Terra (My Homeland), verses by Luiz Peixoto, music by Hekel Tavares
Part II
Linda provinciana (Beautiful Country Girl), Argentinian song
Margarida Punzo (Red Daisy), Uruguayan song, first hearing
Princesita (Little Princess), Spanish song
El decolote (A Bird), popular Mexican song, first hearing
Despierta, Vidalina (Wake Up, Vidalina), popular Mexican song
Huayco, popular Peruvian song, first hearing
Part III
Sounds of Carillons, solo by João Pernambuco
Song, verses by Alphonsus Guimarães, music by M. Tupinambá
Song, verses by Adelmar Tavares, music by M. Tupinambá
Toada pra você (Song for You), verses by M. Andrade, music by L. Fernandez
Matutando (Thinkin'), verses by Olegário Mariano, music by Jaime Ovalle

The Brazilian part of the program included very active authors of that period, such as Hekel Tavares, Marcelo Tupinambá and Luiz Peixoto, who were involved in the creation of works that brought to the urban environment a reference of regional Brazil. Olga also introduced João Pernambuco who had established himself in Rio de Janeiro as a true representative of the northeastern country, creating a work based on regional rhythms such as *cocos*, *cateretês* and *emboladas*. The repertoire was carefully chosen, and, from

the beginning, it revealed the artist's commitment to Brazilian art, as stated by the magazine *O Violão*: "Why should we despise what is ours, our songs so plangent, so varied, so unknown yet... for the very ordinary pieces of such old operas, for the 'romanzas' that express nothing of our soul".[6]

While still active in radio programs, 1929 brought something new to Olga's career: the beginning of artistic tours, which would cover not only Brazilian states but an extensive international agenda. On April 13, aboard the Itanagé steamboat, she left for Salvador, where she stayed for two and a half months, teaching guitar lessons while she was there to young ladies from local society. She also declared to have heard guitarists who mastered the instrument with rare ease, such as Maria Angélica Pedreira (former student of Oswaldo Soares) and Heddy Cajueiro. It is important to point out that Heddy Cajueiro became a fundamental figure for the development of the guitar in Bahia, being responsible for introducing the instrument into the Federal University's seminars and, also, for training many personalities of the musical scene of that state. In late 1929, Heddy Cajueiro performed a recital in Rio de Janeiro, presenting a program in which she demonstrated mastery of the repertoire of concert pieces, consisting of transcripts such as Haydn's *Andante*, Schubert's *Musical Moment*, Chopin's *Nocturne no. 2* and original pieces such as *Capricho Árabe* (Arabic Caprice), *Minuet and Prelude no. 5* by Tárrega, *Choros no. 1* by Villa-Lobos, and the arrangement of *Brejeiro* by Ernesto Nazareth, among other works. This was probably the second hearing of Villa-Lobos' *Choros no. 1*, whose debut was made by the Spanish guitarist Regino Sáinz de la Maza during his visit to Rio de Janeiro in that same year.[7]

In December 1929, Olga made her first recordings: the popular *A mosca na moça* (The Fly on the Girl), an *embolada* whose lyrics, a genuine jawbreaker, describe the animal and insect epic that occurred to interrupt the girl's courtship, and *Sá querida*, by her student Celeste Leal Borges, which despite being recorded as a samba has an accompaniment with rhythmic milonga characteristics.[8] In these first records, Olga did not do the accompaniments, but had guitarists Rogério Guimarães and Patrício Teixeira participate to

---

[6] *O Violão*, year 1, no. 7, July 1929.

[7] *O Violão*, year 1, no. 10, November-December, 1929.

[8] *A mosca na moça*, nº 3065 [Odeon 10514], and *Sá querida*, no. 3106 [Odeon 10514].

perform the harmony. At that time, Olga's performances consisted of radio programs, musical performances in private homes, charity events and large shows promoted for the celebration of important dates such as the press day, a party for which several artists were in charge of the music. In September of that same year, Olga married the poet and translator Gaspar Luis Coelho, establishing a union that lasted approximately fourteen years, which was lived with companionship, and a friendship that endured throughout her life.[9]

1. Radio and Politics in the Early 1930s

The early 1930s was a troubled period in Brazilian political life, with a revolution bringing Getúlio Vargas to power, backed by the military. One of the measures set by the government was the establishment of new ways to control public opinion, through the creation of a body that had a wide scope of action, ranging from the country's official propaganda, broadcasting, and cinematographic censorship, to artistic manifestations and sports. On July 10, 1934, decree no. 24651 was published, whose object was the creation of the Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), linked to the Ministry of Justice, taking on functions that were previously related to the Ministry of Education. Its first general director was Francisco Antonio Rodrigues de Salles Filho, who was discharged on request in May 1935, and replaced by Lourival Fontes. The new director summoned the radio speakers to a meeting held at the Palácio das Festas, with the aim of exposing DPDC's operational mechanism. He explained, above all, the new form he intended to give to the old "national program" that then began to be broadcast from 6.45 p.m. to 7.30 p.m. in long and short waves, under the name "A Hora do Brasil" (Brazil's Hour).[10] The official service in its new

[9] They honeymooned in Paquetá. When the couple came back home, they were greeted by a polyphonic serenade, considering that at the time Olga had 48 guitar students! The family lived on Rua das Laranjeiras and her father gave them one of the houses he had built at the back of the main residence.

[10] These transmissions, besides their cultural and informative purpose, also had a recreational aspect, and were organized in such a way as to spark public interest. To this end, it was agreed that all stations would contribute to the artistic creation of the programs with the most

phase was inaugurated on Monday, July 22, offering an interesting program (table 13.2).

Table 13.2: Program of the first broadcast of "A Hora de Brasil", July 22, 1935.

From 6.45 p.m. to 7.30 p.m. in long waves
1. Piano concert by professor Arnaldo Rebello
2. Brazil Day
3. Alberto Nepomuceno: *Nocturne*
4. News: the Brazilian Language
5. Villa-Lobos: *Farrapos* (Rags)
6. The Confederação Brasileira de Rádio (Brazilian Radio Confederation) by Dr. Agenor Miranda (president of CBR)
7. Chopin: *waltz*
8. News
9. Debussy: *La plus que lente*
10. Scientific chronicle by Roquete Pinto
11. Miguez: *Allegro apassionato*
From 7.30 p.m. to 7.45 p.m. only in short waves
1. Explanatory note on the musical program to be broadcast
2. Villa-Lobos: *String quartet*
3. News
4. Villa-Lobos: *Saudade das selvas brasileiras* (Brazilian Jungle Nostalgia)
5. Throughout Brazil
6. Villa-Lobos: *Momo precoce* (Precocious Momus)

Integrated into the ideology that fed the DPDC's actions were the programs that aimed to praise national unity, reflected in activities prepared especially for civic date celebrations such as the Independence of Brazil. For the latter, an event was organized for "A Hora do Brasil": a series of patriotic talks to be broadcast daily (figure 13.2).[11] Regarding the initiative, Mr. Lourival Fontes declared: "It is not the DPDC's function to reveal Brazil to foreign curiosity only. Its main purpose is to create civic pride, love for Bra-

outstanding elements of their casts. Those present cheered the plans outlined by Mr. Lourival Fontes with the valuable assistance of Mrs. Ilka Labarte, head of the Department's radio section. "Radio", in *A Noite*, July 18, 1935, no. 8488: 3.

[11] Information on the use of radio as a political propaganda tool of the Vargas government can be further explored in the readings of Haussen (1997) and McCann (2004).

zilian things, veneration, respect, the cult of great figures and the facts of its tradition and past".[12] Within these general lines, the DPDC prepared a series of programs disseminated throughout the country with the theme "National Unity and Brazilian Formation", with talks given by Tristão de Athaíde, Roquete Pinto, Oliveira Viana and by the Minister Otávio Tarquínio de Souza.

Figure 13.2: Olga Coelho's participation in "A Hora do Brasil" in Buenos Aires. *Guión*, September 25, 1940.

[12] "Pela criação do orgulho cívico e do culto às grandes figuras nacionais", in *A Noite,* September, 4, 1935, no. 8529: 2.

Music also assisted the government's ideology, either through the activities led by composer Heitor Villa-Lobos or by disseminating lyrics that were in tune with the new guidelines. In this context, the figure of Getúlio Vargas, who was sympathetic to the artistic environment, stands out. Mário Lago, one of the most important Brazilian actors whose presence on the cultural scene was always marked by a political position aligned with leftist thought, describes very accurately these relationships: "Getúlio had the artists' admiration for a simple reason. He was the author of the law that practically regulated the profession; [...]. Every December 31st there was a serenade in the Guanabara Palace Garden and the staff went willingly" (Haussen 1997: 33). It was in this context that Olga Praguer Coelho made her first steps towards an international career, an intense activity, which saw her appear on the most respected stages. Interestingly, although in statements Olga declared that Getúlio Vargas did not like her, it was in the name of his government and the cultural dissemination policies undertaken by it that the artist set out to show Brazilian folklore abroad, with the capital of Argentina as the first stop.[13]

In 1933, Argentinian President Agustín Justo visited Brazil, beginning a cooperation between both countries through agreements and treaties that encompassed economic, trade and cultural aspects. As pointed out by Raquel Paz dos Santos, the reforms developed in Itamaraty by the Vargas government opened a new direction in foreign policy, as disseminating "Brazilian things" on an international level was part of his nationalist project (Santos 2009: 358). Thus, repaying President Justo's visit, Getúlio Vargas left for Argentina in 1935 (also visiting Uruguay), with the mission of establishing a friendly relationship that would put to rest the image of rivalry that until then had marked the contact between the countries. Confirming the new level reached in international relations between Brazil and Argentina, *Diário de Notícias* published a very eloquent note: "During the opening of Calle Corrientes, Mr. Getúlio Vargas, when cutting the ribbon that gave access to the traffic on the formidable

[13] Vargas' discontentment is due, according to Olga, to the fact that she was invited to teach guitar lessons to Jandira, the president's daughter and that she refused to teach at Palácio do Catete, demanding that the student come to her home. Additionally, there was the close bond that united her to Otávio Mangabeira, Getúlio's political enemy.

avenue, was targeted by the Argentine mayor with the following words: The heart of Buenos Aires grows bigger to receive the Brazilian people".[14]

In the history of cultural relations between Brazil and Argentina, artistic exchange was encouraged, with the circulation of writers, visual artists, actors and musicians. It was quite common at the time to spread news about radio artists who were performing in Argentina during the 1930s. This was probably the context that inspired —in the bibliography of many works dedicated to Brazilian popular music— the reference to the entourage that accompanied President Vargas on this trip, which included artists such as Carmen Miranda and Bando da Lua. In the documents examined in Itamaraty's archives, which records the movement and the protocols established by Brazilian diplomacy for the event, no evidence was found, nor any mention of such an artistic entourage. The documents reveal that there was an artist hired by the Brazilian government to perform recitals during President Vargas' visit to Argentina: pianist Guiomar Novaes.

Several newspapers at the time wrote about Olga Praguer Coelho's performance in Argentina, a singer "whom the government decided to appoint as representative of Brazil in the International Folklore Congress".[15] The Official Advertising Department was responsible for sending news to the Brazilian papers regarding Argentinian events: "Olga Praguer Coelho is currently in Buenos Aires, carrying out an impressive work to divulge our folklore. In this mission, she has performed for several Buenos Aires radio stations and in many official programs of the Sociedade Brasileira de Rádio Difusão, broadcast throughout America, during the visit of President Getúlio Vargas to the Platine region".[16] In that season, Olga performed three recitals: one in La Plata, Argentina, and two in Montevideo, Uruguay. In her second concert in Buenos Aires, she performed at the gala recital offered by the Brazilian Embassy to the nations that contributed to the pacification of the Chaco,[17]

---

[14] "O presidente do Brasil na capital Argentina", in *Diário de Notícias*, May 25, 1935, no. 2588: 1.

[15] *Correio da Manhã*, April 29, 1936, no. 12716: 2.

[16] "Olga Praguer Coelho, Embaixatriz do nosso folk-lore no Prata", in *Gazeta de Notícias*, July 10, 1935, no. 161: 10.

[17] Fought between Paraguay and Bolivia in the 1930s, the Chaco War counted on the Brazilian government's diplomatic participation to solve the conflict.

Figure 13.3: Olga Coelho, *Sintonía*, year VIII, no. 379, October 2, 1940, cover photo.[18]

[18] *Gazeta de Notícias*, September 15, 1935, no. 219: 17.

in the presence of all representatives of the South American countries and the highest authorities of the Argentinian government.

Another triumph was Olga's performance at the party where Mr. Sebastião Sampaio paid tribute to the members of the Pan American Congress. Her stay in Buenos Aires was widely advertised, with articles in the main local magazines and a cover photo on the magazine *Sintonía* (figure 13.3). Back in Brazil, she commented on her recent success: "I prefer to see the Argentinians' applause as an undeniable proof of the great friendship that bonds them to us. By acclaiming me, they honored Brazil. As for myself, I tried hard not to devalue the artistic culture of our country in Buenos Aires".[19]

Her speech was clearly in tune with the ideals of Americanism and the valuing of Brazilian cultural roots, the same postulates that guided the cultural policy of the Vargas government. On September 13, Olga Praguer Coelho performed a recital at "A Hora do Brasil", in thanks for the comments made by the Brazilian press during her performance at the Platine region. September was an extraordinary month, in fact, for her career. On the 15th, Radio Tupy, the *air Chief*, was inaugurated.[20] The focus of 1936 was the strengthening of relations between Olga and the parts of the Vargas government responsible for cultural dissemination. During this period, the National Propaganda Department sealed agreements with the Ente Italiano per la Audizioni Radiofoniche to establish a monthly exchange of musical programs between Brazil and Italy. On March 2, the first broadcast of a special program of Italian music, organized by that entity, took place, at the usual time of "A Hora do Brasil" (figure 13.4). In return, the National Propaganda Department broadcast a program that was officially received and retransmitted throughout Italy, thus bringing the advertising guidelines of Brazilian music into effect. The organization was entrusted to the Federal District's Education and Culture Secretariat, and the program consisted of two symphonic poems —*Imbapara* by Lorenzo Fernandez and *Uirapuru* by

[19] "Victoriada em Buenos Aires", in *Diário da noite*, September 9, 1935, no. 2411: 5.

[20] Closing the year, Olga performed at the casino of the Copacabana Palace Hotel (December 3, 1935), in an evening dedicated to Argentina and Uruguay. The program featured regional pieces not only from both those countries, but also from Germany, Cuba, France, Mexico, Spain and Brazil.

Villa-Lobos. The conductor was Villa-Lobos, superintendent of Music and Artistic Education. In March 1936 a request from several countries to the Departamento de Propaganda e Difusão Cultural for the broadcasting of special programs was announced. The DPDC for "A Hora do Brasil" tried to answer these requests "that greatly move us". Therefore, on the 25th, a program was broadcast to Berlin, and relayed to all of Europe, consisting solely of Brazilian folklore music. The singers Olga Praguer Coelho and Jorge Fernandes were appointed to fulfill the artistic task, with the accompaniment of Olga, Lentine (guitar), Ney Orestes (guitar), Carolina Cardoso de Meneses (piano), all exclusive Radio Tupy artists.[21]

Musica brasileira ouvida em Berlim

O EXITO DO PROGRAMMA ORGANISADO PELA "HORA DO BRASIL"

Figure 13.4: "A Hora do Brasil", broadcasted to Berlin.
A Noite, March 26, 1936, no. 8702: 11.

[21] "Intercâmbio musical brasileiro-alemão", in *Gazeta de Notícias*, March 24, 1936, no. 69: 8.

The great news for Olga's artistic career was published in the capital's main newspapers and published in the May 8 official *Gazette*, April 27 decree, stating that: "the singer Olga Praguer Coelho was appointed for a mission of the Department of Propaganda and Cultural Diffusion —at no cost to the National Treasury— to promote, in the various European countries that she is to visit, the dissemination of Brazilian folklore".[22] Her appointment was reported by the daily newspaper *Diário Carioca*: "The Brazilian government has chosen Mrs. Olga Praguer Coelho to represent Brazil at the International Folklore Congress to be held in Berlin. Olga Praguer has definitely been a great ambassador for national music on the continent".[23] In the several statements she made, Olga liked to comment on this fact, emphasizing that she had always undertaken the trip "without any burden to the national treasury". Actually, it was an operation that counted on the efforts of the Minister of Foreign Affairs at that time, José Carlos de Macedo Soares, who granted Olga and Gaspar air tickets for the trip and Otávio Mangabeira, Minister of Foreign Affairs of the Washington Luís government (removed from office in October 1930), and elected in 1934 as a federal congressman by Bahia, who obtained from the members of congress an allowance of 10 *contos de réis* (Brazilian currency at that period) to pay for the couple's expenses.[24]

Before she left for the European season, Olga played on programs that were broadcast by "A Hora do Brasil" abroad and had time to go back to Buenos Aires to perform new concerts and appear on programs on the Belgrano, Porteño, El Mitre and Splendid radio stations.[25] Back in Rio de Janeiro, Olga resumed her activities presenting a recital broadcast by PRG-3, Radio Tupi, dedicated to the press. Ending the Rio season, Olga and Gaspar offered journalists a farewell cocktail and on August 5 they left for Germany aboard the Graf Zeppelin, a feat that would constitute a great adventure: "with no sense of danger [...] when I entered, on top everything was a screen

---

[22] *Diario Official*, May 8, 1936, no. 9733.

[23] "A cantora Olga Praguer Coelho vai à Europa", in *Diário Carioca*, April 29, 1936, no. 2872: 9.

[24] Personal interview. Rio de Janeiro, January 27, 2000.

[25] For more information, see Haussen (1997).

over a steel frame, the room was so small; two bunk beds and a small passage. There was no bathroom, just a toilet and a basin" (Olga in personal statement). This would be one of the last departures of the great airship that at that time maintained an intense schedule of regular trips to Brazil, accounting for approximately 12 round trips in the year 1936 alone".[26]

2. Olga Coelho and the European Season

Olga left for Berlin on a mission for the Department of Propaganda and Cultural Diffusion, as Brazil's official representative at the International Folklore Congress, henceforth known as the "Ambassador of Brazilian folklore". Despite everything that had been publicly disclosed regarding the trip being related to her participation in the international Congress, the artist herself —in an article published in *Cinearte* magazine— tried to explain the event:

> It is not exactly a folklore congress, but an artistic event organized by the German government, at the end of the Olympics. It is at this event that I will perform with Brazilian music. Berlin will, therefore, be my first stop. I will perform at a radio station and it is likely that afterwards I will tour several German cities. Five months of artistic tour will follow in Vienna, Budapest, Rome, Paris, Lisbon and other European centers; in each one of these I will be giving performances sponsored by Brazilian embassies or consulates.[27]

When examining the substantial official activity report of the 11th Berlin Olympic Games (1936), we found no mention to Olga's name, and it has not been possible so far to establish the circumstances surrounding her participation. In addition to a rich musical agenda dedicated mainly to the performance of the orchestral repertoire and the promotion of a composi-

[26] From its first flight on September 28, 1928, to December 7, 1936, the airship crossed the Atlantic 134 times, the North Atlantic seven times, and the Pacific Ocean once, the latter on the occasion of its famous voyage around of the world, which lasted from August 15 to September 4, 1929. See *Correio Paulistano*, January 4, 1938, no. 25097: 13.

[27] "A Embaixatriz do folk-lore brasileiro", in *Cinearte*, September 1, 1936, no. 446: 24.

tion contest that took place during the event, the organization took care of promoting daily artistic entertainment in order to keep athletes in the Olympic Village. The main room of the Hindenburg House —the place where the performances took place— housed approximately a thousand people and consisted of a small stage, a platform for the orchestra and a complete apparatus for the projection of films. To supervise artistic activities, Erich Schilling from the German Theater, in Berlin, was appointed. The programs were divided into two parts, the first musical and the second dedicated to film projection, and at the beginning of each presentation scenes were shown from the competitions held the previous day, which naturally stirred the audience. As the public was made up of representatives from about fifty different countries, the program, especially in its musical aspect, tried to reflect this ethnic diversity. Famous German artists, and also foreign ones, participated in the events, including Marta Linz, Irene de Noiret, Jan Kiepura, Georges Boulanger, the Japanese tenor Fujiwara, and the Greek singer Moullas, just to name a few. We can presume that Olga performed in this space due to the varied nature proposed by the program. As she repeatedly said, at a certain point during the Olympic ritual, she sat in a box next to Hitler's, from whom she had a terrible impression, in contrast to the sympathy she felt for the dictator Mussolini whom she would visit a few months later.[28]

During her visit to Germany, we know that she participated in social activities, one of which was offered by the Brazilian government and reported by the newspaper *Diário da Noite* (September 9, 1936) in which she appears in a photo next to Jan Kiepura and Martha Egghert. She also went on radio programs, the success of which opened to her the doors of the Bechstein Hall, the most famous in Berlin, for a performance that was attended by elite German society and the entire South American diplomatic corps. The event was promoted by the Brazilian ambassador, Muniz de Aragão, and the Italian ambassador, the ministers of Colombia, Venezuela, Cuba, Rumania, Czechoslovakia, the commercial attaché in Guatemala, as well as representatives from neighboring countries were all present. The concert received laudatory reviews from leading German newspapers, including the *Berliner Tagblatt*, "extraordinary guitar virtuoso"; *Charlotten-*

[28] For more information, see Richter (1937).

burg Zeitung, "She rendered her country a beautiful service"; *8 Uhr-Abendblatt National Zeitung*, "a magical and exotic enchantment", and, finally, from the *Deutsch Allgemeine Zeitung*, which stated in the morning edition of November 20:

> With charming ease, the recitalist explained and sang melodious songs superbly, songs which retain the sensation of native themes and, also, of the time of slavery. The sweetly melancholic motives were interpreted by her as persuasively as the luminous and naive grace of some joyful songs. Her eminent gifts as an interpreter led the audience to demand an encore of almost all the songs on the program. Only after many extras and a song from Brazil, whose refrain was sung in chorus by the South Americans present, did the emotional night die slowly away in the late hour.[29]

The German agenda also included participating in radio programs broadcast to Brazil as part of the agreement signed between the German Ministry of Press and Propaganda and the Brazilian Propaganda Department. She also took part in the special studio program to commemorate Radio Tupi's first anniversary, celebrated on September 15 with twelve nonstop hours of programming, from midday to midnight.[30] In December 1936, Olga sailed to Italy for an extensive tour, where she performed in Rome, Bologna and Florence. It was on this trip that the famous visit to Mussolini took place, the content of which was published on March 30, 1937, in *O Jornal*, in an article entitled "My Conversation with Mussolini".[31]

In the following months, she continued her work promoting Brazilian music in Europe. In March in Vienna, at the Legação do Brasil, she delighted minister Souza Leão's guests with an exquisite performance of some pieces of Brazilian music. She returned to the Bechstein Hall in Berlin, and then to Hungary where she performed at the Music Academy. On June 1, the Brazilian ambassador in Brussels, Pereira e Souza, hosted at the embassy's park a magnificent garden party attended by his Majesty King

---

[29] All the performances and critics were mentioned in "Olga Praguer Coelho em Berlim", reproduced in *Diário de Notícias*, December, 23, 1936, no. 3072: 9.

[30] *Diário da Noite*, September 8, 1936, no. 2721: 3.

[31] "My Conversation with Mussolini", in *O Jornal*, March 30, 1937, no. 5456: 8.

Leopold III, the court and refined Belgian society, as well as the diplomatic corps accredited in Brussels. The event was reported in an article published by the newspaper *A Noite*, under the title "The Party Offered to King Leopold III of Belgium - Regional Music in a very Charming and Picturesque Environment".[32]

Naturally, it will not be possible in this context to map and document Olga Praguer Coelho's brilliant international career. She traveled to Europe between 1937 and 1939, was in Paris as a guest at the July 14 celebrations, performing alongside artists such as Marlene Dietrich, Marta Eggerth and Maurice Chevalier. In London she presented herself to Queen Mary and became the first South American to take part in a music television program. In 1939 she performed in Portugal, Australia, New Zealand, and in 1940 and 1941 she went to Cuba and South Africa.

Olga's repertoire, which was increasingly international, featured a selection of folkloric themes, songs from the oral tradition that she picked up and interpreted in a unique way. It is important to highlight the presence of composers of great significance in the universe of concert music, such as Chopin and Tedesco, a trend that would be consolidated in later programs. No less interesting was the presence of the contemporary repertoire that reflected her fine perception demonstrated by the inclusion of works by authors such as Lorenzo Fernandez, Mignone and Villa-Lobos and the extremely popular Hekel Tavares, a prestigious representative of the so-called "popular". This involvement in and extremely personal way of choosing her repertoire was fundamental to the artist's career, making her distinct due to the skills she had acquired, despite the stylistic diversity of her repertoire. As regards the choice of her themes, she explained:

> First of all, my taste for simple things, born from the heart, with no subterfuge [...] My innate curiosity, my craving to know different natures, also led me to dedicate myself to foreign folklore. So, I tried to improve my sensitivity, even feeling Spanish in a *jota*; Russian, in a Cossack song; Portuguese, in a *fado*; Argentinian, in a *vidalita*; Cuban in a *rumba*, to then miss my *Brazilianness* and,

[32] "Na embaixada do Brasil, a festa oferecida ao Rei Leopoldo II da Bélgica –música regional num ambiente de encanto e pitoresco", in *A Noite*, June 10, 1937, no. 9094: 3.

without having to put on another mask, I can, with all my heart, just be myself, Brazilian.[33]

Finally, in the 1940s, Olga performed a number of times in the United States, where she met Andrés Segovia, the greatest guitarist of the 20th century. They fell in love and lived together in New York for twenty years.[34] Olga carried on living in the city for another ten years. With Segovia, Olga hung out with the world art elite, being close to the most important performers and composers of the 20th century, some of whom dedicated works to her. Her American debut took place in New York's Town Hall, on February 9, 1943. Her baptism of fire happened, however, a few years later, when she sang, on the same stage, Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras no. 5*. A piece originally written for voice and cellos, it was transcribed for voice and guitar by the composer, especially for Olga. In the audience were Andrés Segovia, Villa-Lobos and the *New York Times*' critic, Olin Downes, who declared: "Mme. Coelho, a musician and an artist, always confers style upon whatever she interprets, and the listener leaves the hall having been enriched in his experience of music that reflects the spirit, customs and environments of many lands. She is the most finished and eloquent interpreter of folk music that this reviewer has encountered".[35]

Conclusions

The examining of Olga Coelho's career offers an analysis of different underlying aspects of her performance: her repertoire choice, her political role of interpreter as a representative of the Brazilian government, and the probable social implications of her trajectory analyzed from the perspective of gender studies, the latter being an aspect not covered by the scope of this article. The practice of folksong highlights an important cultural moment in a number of countries. In the Brazilian case, it was a particular context

[33] "Como me tornei artista", in *Diário da Noite*, February 6, 1936, no. 2538: 5.

[34] Olga and Segovia had two children, a son and a daughter, raised and adopted by Gaspar Coelho.

[35] *The New York Times*, February 16, 1953, no. 201: 18.

that strongly influenced modernism and which would embrace the union of two tendencies: on the one hand, the resumption of a nationalist attitude reflected by the repertoire selection and, on the other, the demonstration of cosmopolitism symbolized by the performance of young and independent women in Rio de Janeiro's cultural scene. The second aftermath surfaces in the beginning of the 1930s, when Olga's artistic career evolves during a troubled period of Brazilian politics, a moment in which a revolution put Getúlio Vargas into power, supported by the armed forces.

Olga revealed to the world Brazil's and Latin America's numerous voices (figure 13.5). She performed in the main halls of the European and American elite. It is important to point out that in 1942 she sang in the White House, invited by Eleanor Roosevelt, who wrote down in her diary: "Madame Olga Praguer Coelho, of Brazil, gave us a program of songs, sung to her guitar, which she plays remarkably. Many of you have heard her over the radio but watching her adds enormously to the pleasure of her performance" (Roosevelt 1942). Her art was known for its fastidious repertoire selection and, also, for the expertise with which she mastered voice and guitar in instrumental arrangements of great virtuosity. Despite standing for twenty years beside and under Andrés Segovia's shadow, she managed to build a priceless musical legacy, unfortunately unknown to the public in general and recognized and respected only by experts. In her long trajectory from the National Music Institute to the salons of the world, Olga Praguer Coelho left a mark with her intelligence, her lively spirit and, above all, her unique artistic skill.

Figure 13.5: Olga Coelho, Andrés Segovia, Arminda e Heitor Villa-Lobos. Author's personal archive.

Bibliography

Haussen, Dóris Fagundes (1997): *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

McCann, Bryan (2004): *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press.

Richter, Friedrich (1937): *The XI Olympic Games, Berlin, 1936. Official Report* (2 vols.). Berlin: Wilhelm Limpert.

Roosevelt, Eleanor (1942): "My Day Index: January 2, 1942", in *The Eleanor Roosevelt Papers. Digital Edition*. https://www2.gwu.edu/~erpapers/myday/displaydoc.cfm?_y=1942&_f=md056072 [Accessed 05/23/2022].

Santos, Raquel Paz (2009): "Relações Brasil-Argentina: a cooperação cultural como instrumento de integração regional", in *Estudos Históricos*, 22/44: pp. 355-375.

Newspapers

A Noite (Rio de Janeiro, 1935-1937)
Cinearte (Rio de Janeiro, 1936)
Correio da Manhã (Rio de Janeiro, 1936)
Correio Paulistano (Rio de Janeiro, 1938)
Diário Carioca (Rio de Janeiro, 1936)
Diário da Noite (São Paulo, 1935-1936)
Diário de Notícias (Rio de Janeiro, 1935-1936)
Diario Official (Rio de Janeiro, 1936)
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro, 1927-1928, 1935-1936)
Guión (Buenos Aires, 1940)
O Imparcial (Rio de Janeiro, 1935)
O Violão (Rio de Janeiro, 1929)
Sintonía (Buenos Aires, 1940)
The New York Times (New York, 1953)
Winter Park Topics (Winter Park, 1936)

https://doi.org/10.31819/9783968695600_014

14. DE ESPAÑA A ARGENTINA: LA MEDIACIÓN DE LA REVISTA *PELO* EN LA RECEPCIÓN DEL ROCK ESPAÑOL DE LOS OCHENTA

Alicia Pajón Fernández*
Universidad de Oviedo

Resumen: El intercambio musical entre España y Argentina en los años ochenta puede observarse a través de la revista *Pelo*, que funcionó entre 1970 y 2001 y fue un importante agente en la construcción del discurso sobre la música en Argentina. La publicación es un excelente archivo para estudiar los intercambios musicales, por lo que aquí se estudia el discurso que se construyó sobre el rock español, buscando entender qué imagen se daba de los músicos reseñados, pero también cuáles eran los artistas que se destacaban. Este rock expresaba las inquietudes de la juventud de un país que dejaba atrás una dictadura militar de cuarenta años y buscaba aproximarse a sus vecinos. Así, llegaron a Argentina algunos de los principales grupos, tanto de lo que se conoció como "movida madrileña" como de otras escenas; la publicación les hizo hueco no solamente reseñando sus álbumes y conciertos, sino dando la voz a los artistas a través de entrevistas.

Palabras clave: revista *Pelo*, mediación, transición española, archivo, rock español, movida madrileña.

---

* Beneficiaria de una ayuda para la formación en investigación y docencia Severo Ochoa del Principado de Asturias. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)" (MCI-20-PID2019-108642GB-I00) de la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

FROM SPAIN TO ARGENTINA: THE MEDIATION OF THE *PELO* MAGAZINE IN THE RECEPTION OF 1980S SPANISH ROCK

Abstract: The musical exchange between Spain and Argentina in the 1980s can be studied through the *Pelo* magazine. *Pelo* was published periodically between 1970 and 2001 and was an important agent in the construction of the discourse about music in Argentina. The publication is an excellent archive for studying musical exchanges. This essay aims to analyze the discourse that the publication builds on Spanish rock, seeking to better understand the portrait of the musicians reviewed and who were the artists that stood out. Rock expressed the concerns of a youth population living in a country —Spain— that was leaving behind a forty-year military dictatorship and trying to get as close as possible to its neighboring countries. In this context, some bands travelled to Argentina, pertaining to both became known as *movida madrileña* and to other scenes. *Pelo* opened a space for these bands, not only through the review of their albums and concerts, but also by giving voice to the artists through interviews.

Keywords: *Pelo*, mediation, Spanish transition to democracy, archive, Spanish rock, *movida madrileña*.

Introducción

La revista *Pelo*, que estuvo en el mercado argentino entre febrero de 1970 y diciembre de 2001, fue una de las publicaciones sobre música rock más destacadas del país. Durante los años ochenta contaba ya con una formidable reputación entre los aficionados a esta música en el país latinoamericano, por lo que aparecer en ella traía aparejado un importante reconocimiento. Por ello, analizar cómo los músicos españoles son tratados por parte de *Pelo* nos ofrece una panorámica de cómo los grupos eran percibidos al otro lado del Atlántico. Para este trabajo vamos a centrarnos en la década de los ochenta, momento en el que, como decíamos, la publicación ya se había hecho un nombre en el mundo editorial argentino y en el que la música española comienza a llegar de manera masiva al país.

Los grupos españoles llegados a la escena argentina eran bandas surgidas en un momento de cambio. Tras una dictadura que había durado casi cuarenta años, el país y la sociedad se estaban reubicando social, económica y políticamente, y los discursos musicales reflejaron esa nueva situación. Se desarrollaron nuevas expresiones musicales y el epicentro de todo esto fue Madrid. A las páginas de *Pelo* llegaron principalmente dos de estas escenas: la "movida madrileña" y el rock en castellano. La primera, como ya nos permite adivinar su nombre, se desarrolló en la capital, y ha quedado irremediablemente ligada a la transición a la democracia.[1] La movida (al menos lo que ha pasado a la historiografía como tal) ha sido estudiada desde diferentes puntos de vista y perspectivas, pasando de considerarse subversiva a entenderse como un producto rico en apoyo mediático, económico y político. A esta última percepción ayudó el hecho de que muchos de los integrantes fuesen hijos de la clase media madrileña, jóvenes acomodados y formados que tenían la posibilidad de viajar y crear espacios para desarrollar su música. Se trataba de una escena que bebía del punk anglosajón, de la estética del DIY ("Do it yourself") y de la inmediatez.

La movida era una escena que demandaba el disfrute del momento: "el futuro ya está aquí!, siendo el 'aquí' el Madrid de los ochenta, un lugar que celebraba el presente y la libertad que iba a caracterizar la década, con la representación por el medio de la escena de un hedonismo situado en el presente" (Fouce 2014: 39). Sin embargo, esta escena sufre una revisión por parte de historiadores y sociólogos que proponen, ya en el siglo XXI, volver a pensar en los logros y los espacios opacos de la transición española. Desde esta perspectiva, la movida es entendida como un espacio ampliamente aceptado por el poder político, dado que no genera un discurso realmente contestatario. Sin dejar de reconocerle el valor rompedor de su estética, se entiende que simbolizó el cambio de unas escenas más comprometidas hacia otras con un espíritu más lúdico, una "protesta sin protesta" (Monedero 2017: 245). En esta percepción tuvo especial incidencia el hecho de que en las décadas posteriores los gobiernos conservadores de la capital española utilizaran este movimiento cultural como símbolo de la ciudad.

---

[1] Hubo otras escenas locales destacadas en otros lugares como, por ejemplo, la movida viguesa.

El apoyo que recibió la escena por parte de las instituciones (que querían mostrar aperturismo y cercanía con la juventud) hizo que los ochenta se entendieran con el paso del tiempo como la "década dorada del pop", momento en el que, como señala Héctor Fouce: "se recuperó el pop cantado en castellano, se reactivó la producción de discos que permitió que esos temas llegasen al público de forma masiva y […] por primera vez, los músicos españoles estuvieron al día de lo que se escuchaba en otros países occidentales y se sumaron masivamente a algunas tendencias" (Fouce 2006: 19). Fue esta la idea que se popularizó y se exportó fuera de las fronteras españolas: esa movida madrileña como ejemplo musical paradigmático de una juventud que ansiaba explorar los límites de la recién adquirida libertad y que pronto se convertiría en un producto de consumo.

Al mismo tiempo, en este momento en España también comenzaba a despuntar una escena rock más ligada al *hard rock*, que encuentra en la aparición del sello Chapa una suerte de pistoletazo de salida. Ya en 1978 aparece Leño, del exguitarrista de Ñu Rosendo, y firma por Zafiro —y su subsidiaria Chapa—; también surgen algunos grupos como Tequila, Ramoncín, Moris, Asfalto o Bloque (Del Val Ripollés 2017: 290). Se desarrolla así una escena de rock que no tenía una etiqueta concreta, pero que encajaba en la órbita de "rock bronco" o "macarra". Poco a poco, pues, emergen grupos con una estética que se alejaba de la propuesta de la movida madrileña, pero que convivieron con ella y que, en cierto modo, se presentaron como una propuesta alternativa u opuesta. El espectro cubría desde un rock más ligado al *jazz* como Companyía Eléctrica Dharma hasta el *gay rock*, como lo llamó Haro Ibars, de la Orquesta Mondragón. La línea del rock más cercana al *heavy metal* se encontraba, a su vez, con las limitaciones del mercado español y trataron de internacionalizarse llegando a plantearse cantar en inglés. Sin embargo, la mayoría optó por continuar el camino reciente del rock español en castellano, aunque para conseguir acercarse al sonido anglosajón no dudaron, como hizo el grupo Barón Rojo, en ir a Londres a grabar sus discos (Del Val Ripollés 2017: 374).

Estas escenas musicales fueron las primeras que realmente tuvieron un impacto fuera de las fronteras españolas, impulsadas, en gran medida, por los intereses de una industria discográfica que sabía de la importancia de ampliar el mercado de los artistas en busca de una mayor proyección. Latinoamérica

fue un objetivo evidente por el idioma común y los vínculos compartidos y, en realidad, los lazos a nivel musical no eran nuevos. El intercambio cultural entre los dos lados del Atlántico se había fortalecido a lo largo de décadas, en parte debido a la fuerte emigración de España a Argentina y viceversa. A estos intercambios no eran ajenos los músicos, y algunos de los arriba mencionados eran artistas procedentes de Argentina. Estos son los casos de Moris o Tequila, o de otros no mencionados como Roque Narvaja o Andrés Calamaro, que ya habían iniciado sus carreras musicales en su país de origen (Ogas 2019) y, una vez establecidos en Madrid, entraron en contacto con el rock en castellano, llegando, en muchos casos, a desarrollar un papel protagónico.

Por ello, es necesario comprender las escenas de ambos países como procesos interconectados con influencias recíprocas. En este trabajo vamos a analizar el modo en que el rock español llega a Argentina a través de *Pelo*, una de las más importantes publicaciones sobre música popular urbana de la segunda mitad del siglo xx. Adoptamos este punto de vista porque entendemos que la prensa funciona como un excelente archivo para el estudio de los fenómenos musicales o, si se quiere, como un artefacto cultural de producción de hechos (Stoler 2002), que surgió orgánicamente en el contexto histórico y cultural que lo produjo (Ketelaar 2017). Los archivos, entendidos en este sentido, proyectan el poder de un grupo en particular (Papailias 2005), lo que quiere decir que no todos los discursos serán incluidos. Así, se pretende explicar la importancia de la prensa, en este caso representada por *Pelo*, como archivo en diálogo con el momento cultural que trabaja (Landau y Fargion 2012).

Proponemos, pues, entender el archivo no tanto como la suma de los textos que se preservan, sino como un "sistema de afirmaciones" o unas "reglas prácticas" que conforman qué puede y no se puede decir (Stoler 2002: 96), creando así un espacio en el que entender la realidad de un momento. Es así como debemos entender que la información presente en la revista *Pelo* no conforma la totalidad de las realidades que sucedían en un lugar y en un momento, sino que, como explica Nélida Sosa (2000), son los medios quienes otorgan significado a los hechos a través de una operación de selección de unidades y una operación de estructuración y jerarquización de la información. La prensa juega aquí un papel destacado en la construcción de realidades y en la creación de un relato. En este caso, la forma en que una

revista argentina dedicada a la música juvenil presenta, perfila y valora manifestaciones musicales provenientes de España.

1. La revista *Pelo*

La revista *Pelo* fue fundada en Buenos Aires en 1970 por Osvaldo Daniel Ripoll y narró más de tres décadas de rock, tanto nacional como internacional, hasta que echó el cierre en el año 2001. Su importancia en el entramado musical fue grande ya que, como señala Ripoll, "vinculó el Rock Argentino entre sí, pero, además, con el resto del mundo, de las culturas, de los movimientos".[2] También el fundador de la revista explicó el porqué del nombre: "Me pareció que en ese momento era la palabra más contracultural e irritativa y que, por otra parte, significaba la expresión silenciosa y pacífica del deseo de libertad para la expresión y para la individualidad. Tener el pelo largo, o de un modo no convencional, era una forma de resistencia, de decir no, de decir no queremos ser iguales a todo lo instituido".[3] Así pues, la publicación nació con la intención de narrar el fenómeno de la música rock argentina desde dentro,[4] un fenómeno que se había iniciado en la década de los cincuenta por medio de adaptaciones del rock estadounidense de la mano, principalmente, del sello RCA Victor, y que en los años sesenta se tradujo en el nacimiento de un rock argentino que bebía especialmente del rock británico (Ogas 2014: 4).

En el contexto del país latinoamericano, la revista *Pelo* funcionó como dinamizadora de este espacio musical en torno al rock y ayudó a definir qué era lo auténtico y qué era no auténtico sino meramente comercial y, en cierto modo, de menor calidad. En ese sentido, Enrique Masllorens, que

---

[2] "Un archivo del rock nacional: la legendaria revista *Pelo* en formato digital y con acceso gratuito", en *Palabras*, 11 de septiembre de 2018, https://palabras.com.ar/notas/un-archivo-del-rock-nacional-la-legendaria-revista-pelo-en-formato-digital-y-con-acceso-gratuito/ [Consultado 14/07/2022].

[3] *Ibidem.*

[4] Juan Pablo Tripoloni, "*Pelo*. Registro de una época", en *Cátedra Cosyaga*, 31 de octubre de 2017, http://catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2017/pelo-registro-de-una-epoca/ [Consultado 09/07/2022].

junto a Roque Narvaja integró La Joven Guardia, explicaba en una entrevista de 2008 que en Argentina "había alguien que regía todos los destinos en ese entonces y que se llamaba Daniel Ripoll, que dirigía la revista *Pelo*. Y a nosotros rápidamente nos encasillaron como 'grupo comercial'".[5] Funcionaba Ripoll como lo que T. A. Van Dijk (2009: 64-66) llama una "élite simbólica", en tanto tenía la capacidad de generar un discurso en torno a un tema en concreto y que este discurso se convirtiera en legítimo y generador de una realidad. Entendemos la manifestada afirmación de Masllorens como que el papel de Ripoll no se circunscribía solamente a su revista, sino que sus posturas tenían una gran influencia en el mundo de la música en Argentina. Funciona como agente de transmisor entre la música y el público, como mediador entre la propuesta artística y sus receptores. Se puede observar esta acción de mediación aplicando la idea que Hennion propone en el caso de la literatura sobre el arte y la relación entre los objetos y las sociedades que los producen y son sus receptoras, mediando en este caso entre una cultura receptora y otra productora (Hennion 2002: 18).

Pelo tuvo una línea editorial seria desde el principio. En los primeros años trata especialmente el rock anglosajón, con especial atención a Los Beatles y grupos argentinos de rock. A partir de los años ochenta, esta línea se ensancha y es el momento en el que aparecen también grupos españoles que coincidían con esta estética británica o norteamericana. Entre los argentinos, grupos como Soda Estero, Almendra o Los Abuelos de la nada eran habituales de las páginas de la revista y muchas veces protagonistas de las portadas, caracterizadas por primerísimos planos de los artistas protagonistas del número con fondos neutros para que destacasen las personas retratadas.

La idea de una música "verdadera" —o "auténtica"—, que se aleja de los postulados comerciales y que se alinea con el concepto más clásico del arte, está muy presente en la prensa a lo largo del tiempo. Esta cualidad, sin embargo, no es algo que podamos rastrear en la música con unos parámetros concretos sino que, y tal como lo expone Allan Moore apoyándose en Sarah Rubidge, la autenticidad no es una propiedad *de*, sino algo que nosotros atri-

[5] Diego Fischerman, "El extraño de pelo blanco", en *Página 12*, 25 de mayo de 2008, https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4630-2008-05-25.html [Consultado 11/07/2022].

buimos *a* una actuación (Rubidge en Moore: 2002); no es, por tanto, algo inherente a la música como objeto, sino una cualidad que se le atribuye a la música a través de la interpretación que se hace desde una posición cultural determinada. Fue en este contexto en el que se entendió el rock, enmarcado como un estilo juvenil, pero con planteamientos serios, que se alejaba del pop en cuanto no era solo diversión, sino arte. Sus seguidores no eran simples fans: eran personas que escuchaban una música pura, a la que pronto se tildó como "auténtica" (Del Val Ripollés 2010: 150).

De este modo, a quienes aparecían en las páginas de *Pelo* se les presuponía esa autenticidad que traía consigo el rock. La revista encarnaba la disputa por el rock como bien cultural, por la capacidad de discernir lo que era auténtico de lo que era comercial, y se comunicaba con un público que poseía los "códigos, entendimiento intelectual y sensibilidad necesarios" para disfrutar de ese bien cultural que se les ofrecía (Bourdieu 1990: 18). *Pelo* tenía así una pátina de autoridad, funcionaba como marcador de calidad, gracias a su capacidad para generar discursos en torno a la música, y su influencia como formadora de opiniones. La revista alcanzó una notoria popularidad y se distribuyó en otros países de Latinoamérica e incluso llegó a España.[6] *Pelo* supo ver la relevancia de nuevas bandas nacionales que comenzaban a destacar dándoles cobertura, pero también se ocupó de cubrir la llegada de los grandes grupos internacionales a Argentina y se interesó por lo que sucedía fuera.

Pelo era publicada por la editorial Magendra S. A., que también editaba otras revistas dedicadas a la música argentina como *Toco y canto*. La revista tenía servicios exclusivos de medios extranjeros tales como la *Rolling Stone*, funcionando como bisagra entre la cultura argentina y el exterior, especialmente Europa y los países anglosajones. Argentina vivía entonces un periodo muy convulso, marcado por la dictadura militar que tuvo como consecuencia el exilio del propio Ripoll a Francia entre 1978 y 1980. Esto contrastaba con lo que sucedía en España, que en las décadas de los setenta y ochenta salía de una dictadura militar que había durado casi cuarenta años y comenzaba a vivir un periodo de apertura que se tradujo en el nacimiento de nuevas

[6] "La revista 'Pelo' recogió las historias del rock rebelde de Sudamérica", en *Andina. Agencia peruana de noticias*, 7 de marzo de 2013, https://andina.pe/agencia/noticia-la-revista-pelo-recogio-las-historias-del-rock-rebelde-sudamerica-450045.aspx [Consultado 13/07/2022].

escenas que bebían de estilos tan diferentes como el *glam*, el punk, el *heavy*, la música gótica, la electrónica o el *techno-pop* (Viñuela 2019: 199). España comienza a relacionarse con el extranjero, pues los ecos de estas escenas —especialmente la del punk— llegan por radio y revistas. De este modo, Madrid, que conectaba con las grandes capitales, "toma conciencia de su pertenencia al mundo moderno" (Ordavás 1987: 194-195). Eran estas nuevas escenas la representación del cambio de paradigma que se vivía en el país, presentando un discurso diferenciador de todo lo anterior que, como todo discurso en torno a la construcción de una identidad, busca "seleccionar valores que se pretenden propios a la vez que excluye otros" (Ogas 2013: 276).

2. El pop y rock español en *Pelo*

Como se indicaba más arriba, el intercambio cultural entre Latinoamérica y España no era algo nuevo, y el idioma común hacía que los públicos de uno y otro lado del Atlántico recibieran especialmente bien las propuestas culturales. Una revista como *Pelo*, de gran popularidad y cercana al desarrollo del rock argentino, nos da las claves de cómo las escenas españolas fueron recibidas en el país americano. No fue hasta entrados los ochenta que la escena irrumpió en las páginas de la publicación. En ese momento, la movida y el resto de los grupos de rock ya estaban consolidados en España y las bandas y artistas llegaban a Argentina con el bagaje de haber triunfado y ser reconocidos en su país de origen.

Uno de los principales *leitmotiv* al tratar a los conjuntos y músicos españoles es el acento que se pone en la relación de estos con el exterior, particularmente con Inglaterra. La importancia de esta conexión radicaba en la presentación de la escena como símbolo de libertad: España estaba a la altura de la música más moderna y los artistas que llegaban a Argentina tenían la capacidad de hacer música similar a la de los ingleses. Llama también la atención que esta relación se establecía en el contexto anglosajón, al mismo tiempo que no encontramos un esfuerzo por trazar analogías entre las escenas españolas y argentinas o latinoamericanas, a pesar de que actores de dichas escenas españolas venían de Argentina. Cabe también destacar que la presencia de estos músicos en Argentina en 1983 coincide con el momento

en el que, tras la guerra de las Malvinas, las emisoras de radio y televisión argentinas dejan de emitir música en inglés, lo que aumenta exponencialmente la presencia del rock en castellano.[7] Era también el fin de la dictadura y un cambio de paradigma en el país latinoamericano, que debía pasar por su propia etapa de reajuste tras años de represión.

En 1983 aparece la primera referencia a la movida madrileña, cuando se publica una entrevista a Tino Casal, cantante cercano al *tecno*, *glam* y a la escena neorromántica. En esta entrevista se destaca cómo el primer disco del asturiano no alcanzó la popularidad necesaria. A pesar del éxito adquirido por la canción "Champú de Huevo", Casal se culpa a sí mismo de la falta de éxito, ya que, a su juicio, a *Neo-casal*, publicado por Emi-Odeón, le faltaba convicción en lo que estaba haciendo. Por ello, Casal cuenta en *Pelo* que, tras su publicación, regresó a Londres (donde había estado en los setenta y entrado en contacto con la *new wave* y el *electro-pop*) y de esta segunda estancia resultó *Etiqueta Negra*, que contenía la todavía hoy popular "Embrujada" y supuso su primer gran éxito. El cantante apunta también a su implicación en labores de producción, afirmando que le interesa dedicarse a producir grupos jóvenes. No olvidemos que Casal produjo en la década de los ochenta los dos primeros discos del grupo de *heavy metal* Obús. En este sentido, resulta bastante irónico que el subtítulo de la entrevista diga que "no solo de heavy metal vive el rock español", anunciando el neorromanticismo de Tino Casal y quizás obviando su relación con el género.[8]

Este mismo tema reaparece ese año en una entrevista a Mecano, trío formado por Ana Torroja y los hermanos Nacho y José María Cano. En la entrevista se habla de lo central de la influencia extranjera para la nueva corriente musical española, afirmando los artistas que hay una música "realmente moderna, propia y de excelente calidad". Hablan primero de la emigración a Inglaterra durante la dictadura y de lo importante que fue la conexión de los músicos españoles con artistas del Reino Unido, al que tildan como "uno de los países más adelantados del mundo" y más tarde de la influencia de gru-

[7] "Las Malvinas y el rock argentino documentados", en *Efe Eme.com. Diario de actualidad musical*, 3 de marzo de 2007, https://www.efeeme.com/las-malvinas-y-el-rock-argentino-documentados/ [Consultado 12/07/2022].

[8] "Un romántico español", en *Pelo*, n.º 198, 1983: s/p.

pos del país como Los Beatles o Iron Maiden, muy en sintonía con la línea editorial de *Pelo*. Cuentan también por qué Latinoamérica era destino para su gira; muchos otros músicos españoles tuvieron éxito en el continente anteriormente y que, aunque lo que hacen es "todavía muy nuevo", consideran que la gente de América Latina está "preparada para recibirlo". Por último, señalan que el panorama musical en España mejora, pero se quejan de que se debe a que en los últimos meses "aparecieron muchos grupos que lo único que hacían era copiarnos a nosotros y ni siquiera lo hacían bien".[9]

Con esta última cita, que destaca cómo las escenas musicales españolas están cambiando y evolucionando, vemos otro tema que habrían de introducir habitualmente las notas que trataban la música española: su recepción y sus relaciones y diferencias con otros lugares. Esto se atisba ya en la mencionada entrevista a Tino Casal, quien cree que la falta de convicción fue la que hizo que su disco no alcanzase el éxito esperado, algo que parece que cambió con el siguiente álbum, *Etiqueta Negra*, que se reseñó en términos tremendamente positivos: es un disco "sencillamente asombroso", y uno de los principales logros del álbum es "el excelente manejo de la métrica castellana […] que logra hacer encajar los versos en forma fluida en los penetrantes ritmos tecno".[10] Este comentario al buen uso de la métrica castellana es especialmente positivo viniendo de un medio argentino, ya que los grupos de rock latinoamericanos prestaron mucha atención a la adaptación del rock al castellano, algo que no siempre hicieron los grupos españoles. La adaptación a la métrica y la prosodia castellana de unos textos originalmente cantados en inglés hizo que se valorase especialmente a Moris o al grupo Aquelarre (Ogas 2019: 155).

La actitud de Tino Casal es totalmente opuesta a la que muestra Alaska en su primera aparición en *Pelo* en 1988. La entrevista, titulada "La reina de la movida" y firmada por Federico Oldenburg, afirma que, aunque la música de la mexicana no se había difundido masivamente en Argentina, sí tenía una base de fans gracias a sus primeras incursiones en la música y a su aparición en la película de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). A propósito de los diferentes proyectos musicales de la cantante, Alaska explica que Pegamoides (su proyecto anterior) era mejor

[9] "Puro pop español", en *Pelo*, n.º 200, 1983: s/p.

[10] "Un romántico español", en *Pelo*, n.º 198, 1983: s/p.

acogido por el público que Dinarama (el proyecto que en ese momento tenía en marcha), por "estética disco y música de pautas comerciales". Carga contra quienes tienen esa opinión, diciendo, en un discurso frontalmente opuesto al propuesto por Casal, que "esa gente no se entera de nada y pretendía ver en nosotros algo que no éramos. Son puristas de algo que no existe, y los puristas me resultan verdaderamente aburridos. Nadie tiene derecho a recriminarme nada, como yo tampoco tengo derecho de recriminarlo a Alice Cooper que dos LP suyos no me gusten. Es problema mío, y no de Alice Cooper".[11]

Según Alaska, su propuesta es demasiado moderna y avanzada para el público, en consonancia con escenas como la movida, que proponen un cambio de paradigma en el mundo de la música, impactando más allá de quienes la conforman. En este sentido, Alaska afirma que "los grupos de Heavy Metal ahora van pintados como puertas, y ese es otro síntoma: si hace diez años le explicabas a un metalero que se tenía que maquillar para una foto, poco menos que te mataba, que eso es para maricones". La cantante señala cómo la movida madrileña escapa a la lógica rock, ya que son "demasiado simpáticos y demasiado abiertos de mente" para ser catalogados como tal, a la vez que considera que la música disco de la que beben se reivindicará en unos años, tal como pasó con el *soul* de la Motown. Además del claro discurso que quiere lanzar la cantante, no podemos dejar de observar que mostraba un gran conocimiento de las escenas musicales internacionales que se estaban desarrollando, lo que se tradujo en influencias musicales y estilísticas. Estas declaraciones de Alaska fueron recogidas de nuevo en "El libro del año 1988", forma en que se tituló el número 332 de *Pelo*, en el que se hacía un repaso por los diferentes acontecimientos y noticias más destacadas publicadas a lo largo del año.[12] La apertura que se estaba viviendo en España fue también comentada por grupos locales argentinos que tenían en el país europeo un destino para sus giras. Un ejemplo es el grupo Virus que, en 1984, comentaban que el mercado español era "grande y muy moderno" y que "comenzaba a exportar su rock al resto de Europa".[13]

---

[11] Federico Oldenburg, "La reina de la movida", en *Pelo*, n.º 319, 1988: 319.

[12] "Lo que se dijo", en *Pelo*, n.º 332, 1983: s/p.

[13] "Fuera del agujero", en *Pelo*, n.º 204, 1984: s/p.

De otras escenas del rock también aparecen referencias como Barón Rojo, banda nacida en la lógica de la transición española y pionera del *hard rock* en España. *Pelo* señala el modo en que este grupo coincide con Alaska en el diagnóstico de que ciertos prejuicios están todavía presentes en la sociedad española al afirmar que en Madrid "un tipo con el pelo largo es 'maricón', 'drogadicto' o 'hippie'".[14] Esta cuestión del pelo largo, sobre la que ambos artistas vuelven, se relaciona con el nombre de la revista y con la idea que señalaba el fundador. Tener el pelo largo era una forma contracultural de presentarse como resistencia, de distanciarse de lo establecido. Ripoll proponía —lo mismo que Alaska y los músicos de Barón Rojo— un vínculo entre la contracultura de los años sesenta y los postulados de la postura *hippie*, en línea con los Beatles, muy presentes en la publicación; esto se alineaba con otros productos culturales que subrayaron ese movimiento contracultural como el musical *Hair*.

La gran aceptación de la movida madrileña y la atención que se le presta a este fenómeno por parte de una revista que se mueve en términos de autenticidad y en el mundo del rock resulta llamativa. En la mencionada entrevista a Barón Rojo, el grupo es interrogado por su opinión sobre los grupos "modernos", preguntándoles específicamente por Alaska y los Pegamoides. A ello responden:

> Bueno, los grupos que mencionastes [*sic*] se creen la que están haciendo. Su música no me gusta, está vacía de contenido. Pero son frescos, su puesta en escena puede gustarle a otras personas. Con respecto al tecno-rock, lo veo un poco prefabricado, es como una salida artificial. Ellos dicen que las otras músicas son caducas y decadentes, pero el futuro que plantean no me parece deseable. Lo que a mí me gusta más son los Kraftwerk, que son los más antiguos de toda la historia.[15]

Esta afirmación, bastante reconciliadora, nos hace preguntarnos cuál habría sido la respuesta de haber sido entrevistados en España o por parte de un medio español. La movida en España trazó una clara línea con otras escenas musicales; el rock que se entendía como más "puro" se encargó de mostrar las diferencias entre ambos, al considerarse a la movida madrileña como un producto frívolo

---

[14] "Pesados pero pensantes", en *Pelo*, n.º 171, 1982: s/p.

[15] *Ibidem.*

y vacío de contenido social, tal y como apuntábamos anteriormente. Y es que el discurso que se daba en España en torno al rock giraba también en torno a la autenticidad. Así, en los setenta y ochenta, en España, se señalaba la distancia entre el pop y el rock apuntando que, a pesar de ser productos destinados a un público netamente juvenil, el rock representaba la propuesta seria, validada a partir de las construcciones de cánones que tenían como referencia los principios del arte, mientras el pop se consideraba solo diversión. Era el ámbito puro frente a la corrosión del capitalismo y la sociedad de masas que venían a representar otros estilos, en este caso los asociados a la movida madrileña.

Por último, además de los ejemplos paradigmáticos que muestran el modo en que se recibió la revista y cuáles fueron los temas a los que se dio visibilidad, queremos presentar otros ejemplos que arrojan luz sobre cómo se entendió la movida madrileña desde Argentina. El componente transgresor de la escena queda evidenciado en una entrevista a Mecano, en la que comentan la controversia que desató la canción "Mujer contra mujer", ya que para algunos de los admiradores el contenido lésbico de la misma era "demasiado fuerte". También se subrayó que la canción tuvo mucho éxito en países latinoamericanos como Perú, Venezuela o México, destacando las diferencias entre los públicos de unos y otros países.[16]

En ese mismo número, en la sección "Discos", se reseña *30 años de éxitos*, de Los Toreros Muertos. En ella se los bautiza como los padres del rock irónico español, si bien ponen énfasis en aclarar que, porque "el destino lo quiso así", otras bandas que cultivaban el mismo género, como Pabellón Psiquiátrico, llegaron antes al país porteño. De este grupo destacan su "buen humor, ironía, transgresión inteligente, en el marco de una música tocada con gracia". Los Toreros representaban una tendencia novedosa en Argentina, un rock con base en la ironía, el rock de lo absurdo. Esta tendencia aparece también en la revista de la mano de Os Resentidos y Siniestro Total, dos bandas que conformaron la movida viguesa y que aparecieron en *Pelo* reseñadas por Rodrigo Fresan por un concierto que ofrecieron en Nueva York, destacando que "The Police cantó en ese mismo escenario y la gente no estaba tan loca. O al menos tan demostrativa". La irreverencia de algunas de las letras de estas bandas no era algo habitual en los círculos musicales ar-

[16] "Un día de suerte", en *Pelo*, n.º 326, 1988: s/p.

gentinos del momento y la revista no abandona la seriedad que la caracteriza para reseñar sus trabajos, a pesar de estar hablando de grupos con un humor que en ocasiones podía ser leído como burdo.

La llegada a Argentina y el éxito en otros países latinoamericanos que ya apuntaban los de Mecano fue explicada para *Pelo* por Edi Clavo, integrante de Gabinete Caligari. Afirma que la industria en España está estabilizada, y que "una vez que has tocado en todas las ciudades y los pueblos y vendiste 250.000 discos, no queda mucho por hacer. Por eso intentamos abrirnos hacia Latinoamérica que es el mercado más afín que tenemos, pues nos une el idioma y la cultura".[17] Esto lo podemos observar en casos como el de Miguel Ríos, que no aparece en la revista hasta 1983,[18] cuando ya había publicado el "Himno a la Alegría" o "Santa Lucía", era una auténtica estrella en España y había actuado en Europa y Norteamérica.

Por otro lado, los artistas de ambas escenas hablan de lo superadas que están otras propuestas musicales que habían triunfado durante el régimen franquista, coincidiendo en el veredicto de que la canción melódica no hubo de enfrentarse a los mismos retos que ellos y que por ello artistas como Julio Iglesias habían destacado y disfrutado de un gran éxito. Edi Clavo se refería también a la eclosión de la movida y su relación con lo que había sucedido en los años anteriores en España al afirmar que

> durante esos años [los setenta] se creó la música pop, dado que en los setenta se cantaba en inglés y no encontrabas banda que lo hiciera en castellano. En eso tiene mucho que ver el factor político-social. Los protagonistas de aquel métier fueron la primera generación, después de muerto el general Franco, que tuvo la posibilidad de hacer algo con mayor libertad, por eso empezó la historia.[19]

Conclusiones

Pelo funcionó como espacio contracultural en el que presentar propuestas que se alejaban del *mainstream*, con la vocación de dar visibilidad a escenas

[17] "Rock torero", en *Pelo*, n.º 342, 1989: s/n.

[18] "El español Miguel Ríos graba temas de Brian Ferry", en *Pelo*, n.º 198, 1983: s/p.

[19] "Rock torero", en *Pelo*, n.º 342, 1989: s/p.

que no necesariamente recibían atención por parte de otros medios de comunicación. Eso al menos es lo que propone Ripoll y lo que da a entender al intentar vincular el rock argentino con movimientos del extranjero. Comentábamos antes que la metáfora del pelo largo la utilizaban tanto Alaska como Barón Rojo como una forma de darse entidad propia y de marcar distancia con otros géneros o de mostrar una evolución. Como exponíamos, y a la manera en que lo entiende Bourdieu, la revista se dirigía a una audiencia que compartía determinados códigos y sensibilidades, como forma también de crear comunidad y de localizar a los artistas en las coordenadas culturales del momento. En este sentido, con la presencia de los artistas españoles en la revista se les contextualizaba en el panorama musical argentino, se les acercaba al público y se reconocían sus escenas como válidas. Por ello, no resulta menor la valoración de la buena dicción rítmica del castellano por parte de la música joven española. Recordemos que este es un punto de referencia fuerte para la comunidad argentina del rock que seguía las páginas de *Pelo*.

En lo que se refiere específicamente a la escena de la movida madrileña, es interesante observar la nada desdeñable cobertura que se le ofrece. Esto mismo pasó en los medios de comunicación españoles, lo que contribuyó a la proyección de una identidad que muestra otra cara de las escenas artísticas del país. Esta identidad la configuran los propios protagonistas de la escena, que por medio de las entrevistas ofrecen su visión del panorama musical español y de cómo creen que sus propuestas encajan de forma privilegiada entre el público argentino. A la vez, los músicos pertenecientes a otros estilos son directamente preguntados por lo que sucedía con estos artistas de estética punk, colocándolos en el discurso aun cuando no eran los objetos del artículo periodístico.

La presencia de la movida en una revista como *Pelo* contribuye a la legitimación de los artistas, a la difusión de su discurso y a su popularización, permitiendo que sus voces lleguen a nuevos públicos. Sucede lo mismo con los integrantes de grupos ligados al rock. Quienes forman parte de las páginas de la revista serían quienes se legitimarían a través de esa pátina de autenticidad que ofrecía *Pelo*, y los lectores de la publicación se acercarían a esos grupos desde el prestigio que otorgaba salir en una de las principales publicaciones musicales argentinas. Esto funciona también en la dirección contraria: aquellos músicos que no tuvieran cabida entre las páginas de la revista dirigida

por Ripoll podían entenderse como no merecedores de atención, como carentes de autenticidad o, cuanto menos, lejanos a la línea rock valorada por *Pelo.* Se construye así una narración en torno a los grupos que presenta la revista y que los hace encajar con el público argentino, presentándolos como elementos contraculturales y novedosos. Esto demuestra que España se está colocando a la vanguardia y bebiendo de las influencias del extranjero, algo que se encargan ampliamente de señalar periodistas y músicos, ya que en un juego de espejo de autentificación se pone de relieve que también Argentina es destino de esa vanguardia, que sabe recibirla y valorarla.

Además de conocer la recepción y los discursos generados en torno a la música rock española de los ochenta en Argentina, este trabajo ha permitido entender la importancia de la prensa como archivo vivo que responde a dinámicas de poder y discurso que van más allá del planteamiento de los propios diarios. Asimismo, permite observar cómo quedó configurado el panorama musical español en el imaginario argentino, a la vez que abre puertas para entender quiénes están, pero también quiénes faltan o de quiénes no se habla tanto o en los mismos términos.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1990): *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.

Delgado, Luisa Elena (2014): *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1966-2011).* Madrid: Siglo XXI.

Del Val Ripollés, Fernán (2010): "El canto del Loco: el debate sobre la autenticidad en el rock", en Javier Noya, Fernán del Val Ripollés y Cristian Martín Pérez Colman (coords.), *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística.* Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 145-158.

— (2017): *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985).* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Fouce, Héctor (2002): *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985.* Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. https://docta.ucm.es/handle/20.500.14352/55031 [Consultado 24/08/2023].

— (2006): *El futuro ya está aquí.* Madrid: Velecio.

— (2014): "Front he Unrest to *la Movida*: Cultural Politics and Pop Music in the Spanish Transition", en William J. Nichols y H. Rosi Song (eds.), *Back to the Future. Towards a Cultural Archive of* la Movida. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 37-49.

Hennion, Antoine (2002): *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Ketelaar, Eric (2017): "Archival Turns and Returns: Studies of the Archive", en Anne J. Gilliland, Sue McKemmish y Andrew J. Lau (eds.), *Research in the Archival Multiverse*. Victoria: Monash University, pp. 228-268.

Landau, Carolyn y Fargion, Janet T. (2012): "We're all Archivists Now: Towards a more Equitable Ethnomusicology", en *Ethnomusicology Forum*, 21/2: pp. 125-140.

Lenore, Víctor (2018): *Espectro de la Movida. Por qué odiar los años 80.* Madrid: Akal.

Monedero, Juan Carlos (2017): *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española.* Madrid: Los Libros de la Catarata.

Moore, Allan (2002): "Authenticity as Authentication", en *Popular Music*, 21/2: pp. 209-223.

Ogas, Julio (2013): "Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al *hip hop*", en *Musiker*, 20: pp. 275-297.

— (2014): "Rock con huellas argentinas. Proceso de glocalización en la primera etapa del Rock nacional", en *Anais do I Congresso Internacional de Estudos de Rock. Cascavel, Universidad Estadual del Oeste de Paraná, 25-27 de septiembre de 2013.* Cascavel: Unioeste, pp. 1-15.

— (2019): "Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España", en *Etno. Cuadernos de Etnomusicología*, 13: pp. 142-168.

Ordavás, Jesús (1987): *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza.

Papailas, Penélope (2005): *Genres of Recollection: Archival Poetics and Modern Greece.* New York: Palgrave MacMillan.

Sosa, Nélida (2000): "Estrategias retóricas en la construcción de la actualidad periodística. Análisis de la noticia de prensa", en Adrian Gimate Welsh (ed.), *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*. Puebla/Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Asociación Mexicana de Estudios Semióticos, pp. 107-115.

Stoler, Ann (2002): "Colonial Archives and the Arts of Governance", en *Archival Science*, 2: pp. 87-109.

Van Dijk, Teun A. (2009): *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.

Viñuela, Eduardo (2019): "Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica", en *Resonancias*, 23/45: pp. 197-214.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_015

15. MÚSICA ACADÉMICA CONTEMPORÁNEA CUBANA EN LA DÉCADA DE 1980 DESDE LA REVISTA *RITMO*. EL DISCURSO DE/SOBRE *(NOS)* Y *LOS OTROS*

Iván César Morales Flores
Universidad de Oviedo

Resumen: La música académica contemporánea cubana goza, en la década de 1980, de su última etapa de apogeo y esplendor. Los ecos internacionales de su actividad se moldean en una de las revistas españolas de mayor impacto del momento, *Ritmo*, a través de la visión de los españoles Ramón Barce y Francesc de Paula Soler, en el rol de reporteros internacionales, y la de los cubanos Cecilio Tielles y José Loyola, divulgadores oficiales de la política musical de la isla. Este trabajo se ciñe al análisis de las narrativas desarrolladas por los mencionados autores cubanos, con el interés de reformular preguntas pocas veces planteadas en la historiografía musical posrevolucionaria de la isla y abrir nuevos espacios de problematización: ¿quiénes escribieron la historia (legitimada) de la música cubana?, ¿desde dónde y cómo fueron escritas? o ¿cuándo, por qué y para qué se escribieron? A partir de estos cuestionamientos, el objetivo del presente texto toma como base la perspectiva interdisciplinar del análisis crítico del discurso desarrollada por Van Dijk, que centra su atención en dilucidar los modos en los que las relaciones sociales se construyen y potencian a través de la práctica del lenguaje.

Palabras clave: Cuba, música académica contemporánea, historiografía musical, música e ideología, música y política, revista *Ritmo*, análisis crítico del discurso.

CONTEMPORARY CUBAN ACADEMIC MUSIC IN THE 1980s FROM *RITMO* MAGAZINE. THE DISCOURSE OF/ABOUT (US) AND THE OTHER

Abstract: *In the 1980s, contemporary Cuban academic music lived its last stage of apogee and splendor. The international echoes of its activity are molded in* Ritmo*, one of the most impactful Spanish magazines at the time. This activity was represented through the vision of the Spaniards Ramón Barce and Francesc de Paula Soler, in the role of international reporters, and that of the Cubans Cecilio Tielles and José Loyola, official disseminators of the island's musical policy. This chapter is circumscribed to the analysis of the narratives developed by the Cuban authors, with the goal of reformulating questions rarely raised in the post-revolutionary musical historiography of the island and opening new spaces of problematization: who wrote the (legitimized) history of Cuban music, from where and how were they written or when, why and for what purpose were they written? Based on these questions, the objective of this text is based on the interdisciplinary perspective of critical discourse analysis developed by Van Dijk, which focuses on elucidating the ways in which social relations are constructed and enhanced through the practice of language.*

Keywords: Cuba, contemporary academic music, music historiography, music and ideology, music and politics, *Ritmo* magazine, critical discourse analysis.

A *Ritmo* de la música cubana

Los años ochenta fueron para la música académica cubana la última etapa de su especial apogeo y esplendor, tras los cambios políticos gestados a partir de 1959 y antes de la crisis generada con la caída del sistema socialista en la Europa del Este (1989-1991). Su actividad aglutinó un sin número de jornadas, festivales, encuentros, concursos y conciertos, tanto de orden nacional como internacional, que atrajo la atención y la participación de compositores e intérpretes de Cuba, Latinoamérica, Norteamérica, Europa (oriental y occidental), Asia y África. Harold Gramatges (1918-2008), Juan

Blanco (1919-2008), Luigi Nono (1924-1990), Hilda Dianda (n. 1925), Ramón Barce (1928-2008), Joan Guijoan (1931-2019), Héctor Angulo (1932-2018), Carlos Fariñas (1934-2002), Siegfrid Matthus (1934-2021), Alicia Terzián (n. 1934), Guiya Kancheli (1935-2019), Carlos Malcom (n. 1935), Gerardo Gandini (1936-2013), Roberto Valera (n. 1938), Leo Brouwer (n. 1939) y Marlos Nobre (n. 1939) son algunos de los compositores y compositoras que, por estos últimos años de Guerra Fría, hicieron de La Habana un espacio de interés dentro del escenario internacional de la música académica contemporánea.

La repercusión de esta singular década en el ámbito de la música contemporánea es tal que su actividad alcanza a ser reseñada en diversas ocasiones —junto a referentes como el Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt, Donaueschinger Musiktage, Prague Spring International Music Festival, Gaudeamus Muziekweek o Festival di Nuova Consonanza— en una de las revistas musicales de mayor recorrido histórico e impacto en el ámbito periodístico musical de habla hispana: *Ritmo*. Las páginas de esta publicación española, fundada en 1929 y vigente hasta la actualidad, acogen durante la década de 1980 un conjunto de textos referentes a la actividad musical cubana. Este gesto, cuando menos, inusitado en el entorno del canon musical occidental-europeo, advierte que la política divulgativa desarrollada durante dicha década en *Ritmo* muestra un interés palpable en la actividad musical de los llamados "países periféricos" (*los otros*), principalmente en su sección "Internacional", debiéndose, en gran medida, al quehacer desarrollado por el compositor, musicólogo y ensayista español Ramón Barce a raíz de su incorporación al grupo rector de dicha publicación como subdirector (1982-1993).

A propósito de la reseña del II Festival Internacional de Música de la URSS, Moscú (1984), son precisamente las palabras del notorio componente de la Generación del 51 las que desvelan de manera inequívoca su interés y posicionamiento al respecto:

> Nos hemos acostumbrado rutinariamente, por una herencia inerte y cómoda, a considerar la música contemporánea (y todo arte, y toda cultura) como un patrimonio exclusivo de un pequeño grupo de países a los que se supone depositarios "sine die" de la actividad intelectual de valor universal. A las

> naciones periféricas solo se las admite a título pintoresco, exótico; se les concede únicamente un valor local, exigiéndoles para esta concesión graciosa que su arte se apoye en el folklore nacional. […] En Moscú hemos aprendido así una gran lección, quizá no estética, pero sí sociológica: que en sus países que imaginamos de jungla y desierto, quizá desolados por el hambre o por las guerras civiles, o aún sin encontrar formas estables de autogobierno, hay compositores que mantienen viva la antorcha de la creación artística y que se esfuerzan por alcanzar un lenguaje universal (Barce 1984: 70).

Barce, miembro fundador del Grupo Nueva Música (1958) y el grupo Zaj (1964), así como director de la revista y conciertos *Sonda* (1967-1974) y primer presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (1977), nos ofrece un marco de referencia convincente para comprender, desde las palabras citadas, no solo la presencia reiterada de información sobre la música de Cuba en las páginas de *Ritmo*, sino la de festivales y temporadas de concierto de muchos otros países fuera del canon occidental-europeo como: el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea (México), la Bienal de Música de Puerto Rico, el Festival de Invierno de Campos do Jordão (Brasil), los Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (Portugal), el Festival de Israel, las Temporadas del Teatro Colón (Argentina) y el Teatro Bolshoi (antigua URSS) o, dada la especial implicación política del evento, la edición de 1984 de la Festa dell'Unità (Reggio Emilia), organizada por el Partido Comunista Italiano con motivo del aniversario del golpe militar en Chile.

La identificación del autor de *Hacia mañana, hacia hoy* (1987) con Cuba queda, asimismo, patentada en el texto de su autoría "Algunos caracteres de la música cubana actual", publicado en la revista valenciana *Variaciones. Cuadernos de Música contemporánea*, n.º 2 (1993), eco del deslumbramiento que la isla seguía ocasionando en parte de la intelectualidad de izquierda internacional:

> Los últimos treinta años de música cubana, es decir, desde el triunfo de la Revolución (1959) hasta hoy, son apasionantes no solo desde el punto de vista estrictamente estético, sino por sus implicaciones sociológicas. La historia de un proceso social único en América por su duración y su profundidad se ha reflejado en la creación artística de manera muy refinada (De Dios y Martín 2009: 640).

El golpe de Estado fallido de 1981 (23F), la llegada al Gobierno de España del Partido Socialista Español (PSOE), bajo la presidencia de Felipe González Márquez (1982-1996), así como la crisis migratoria que marcó el éxodo del Mariel (1980), con más de 125 000 cubanos emigrados hacia Estados Unidos, constituyen tres de los sucesos más significativos con los que se abre la década de 1980 en España y Cuba, respectivamente. En medio de este contexto tiene lugar la publicación de la serie de textos aludidos sobre la actividad musical de la isla caribeña.

La muestra, excepcional por la asiduidad de su publicación durante la mencionada década, llama la atención tanto por el caudal de datos históricos que proporciona como por los entresijos que desvelan las narrativas en ellos desarrolladas. Es a este último aspecto al que se orienta el objetivo de la presente investigación, emprendido fundamentalmente desde la perspectiva interdisciplinar del análisis crítico del discurso (Fairclough 1995, Wodak 1996, Weiss y Wodak 2003 y Van Dijk 2008, 2009 y 2016), cuyo enfoque se centra en dilucidar los modos en los que las relaciones sociales se construyen y potencian a través de la práctica del lenguaje. Más allá y en provecho del amplio campo de acción que ofrece este enfoque, aquí nos acogemos a la definición de discurso(s) que subraya Van Dijk, en tanto "prácticas discursivas [—procesos de producción, distribución y consumo de textos—] conformadas por ideas o ideologías grupales" (Van Dijk 2008: 25). En las páginas que siguen se tomarán en consideración aspectos como ideología, poder e identidad (Van Dijk 2009 y 2016), así como las complejas relaciones de dominio y significación que encierran los binomios *yo* vs. *el otro* y enunciando vs. enunciación (Bhabha 2011 [1994], Hall 2010 [1990] y 2013 [1992] y Mignolo 2015).

Desde este enfoque, detenernos en los intersticios de las narrativas que engloban los textos sobre la actividad musical cubana publicados en *Ritmo* suscita la reformulación de preguntas y respuestas pocas veces planteadas dentro de la historiografía musical de la isla en su etapa posrevolucionaria, lo que, por otra parte, favorece la perspectiva adoptada con el paso del tiempo, en busca de nuevos espacios de problematización: ¿quiénes escribieron la historia (legitimada) de la música cubana?, ¿desde dónde y cómo fueron escritas? y ¿cuándo, por qué y para qué se escribieron?

La muestra incluye once textos en general, distribuidos en nueve números de *Ritmo* en la década de 1980, entre el volumen LIII de 1983 y el LVIII

de 1987. En total, cuatro autores (intérpretes, compositores e investigadores), dos de ellos cubanos y dos españoles, con tres reportajes periodísticos sobre la música contemporánea cubana, dos entrevistas a tres músicos destacados de la escena musical cubana contemporánea y cinco reseñas críticas de festivales, concursos, jornadas y encuentros musicales de actualidad en dicha década. A esto se añade una ficha de vida y obra sobre el compositor Harold Gramatges (tabla 15.1).

Tabla 15.1: Listado de textos sobre la actividad musical de Cuba publicados en la revista *Ritmo* durante la década de 1980.

Año	Autor	Título	Sección	Vol. y N.º
1983	José Loyola	"La música contemporánea cubana"	Reportaje	LIII, 529
1984	Ramón Barce	"Jornadas de Música Cubana Contemporánea"	Internacional	LIV, 544
	Francesc de Paula Soler	"II Concurso y Festival Internacional de Guitarra"	Internacional	LIV, 549
1985	Cecilio Tieles	"La música cubana actual"	Reportaje	LV, 554
	Francesc de Paula Soler	"La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba"	Entrevista	LV, 554
1986	Francesc de Paula Soler	"III Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana/Cuba. Un concurso y Festival dedicado a Leo Brouwer"	Reportaje	LVII, 567
		"I Encuentro Latinoamericano sobre Enseñanza Artística"	Internacional	LVII, 568
		"IX Jornada de Música Cubana Contemporánea"	Internacional	LVII, 568
		"Leo Brouwer. 30 años de vida artística"	Entrevista	LVII, 569
1987	Ramón Barce	"II Festival Internacional de Música Contemporánea"	Internacional	LVIII, 573
		"Harold Gramatges"	Músicos del siglo xx[1]	LVIII, 579

[1] En la década siguiente, la sección "Músicos del siglo xx" incluyó dos nuevos compositores de la isla, nuevamente bajo la firma de Ramón Barce: "Amadeo Roldán" (en *Ritmo*, año LXIII, nº 630, 1992) y "Carlos Fariñas (en *Ritmo*, año LXIV, n.º 644, 1993).

En ajuste al limitado espacio de publicación con el que se cuenta, el interés del presente capítulo se adecúa al análisis crítico de los textos de los autores cubanos que, desde el exterior, escriben y/o comentan sobre la música de Cuba a través de las secciones "Reportaje" y "Entrevista" (en este último caso en el rol de entrevistados). Sin embargo, no por ello se pasa por alto el interés que encierran las contribuciones de Barce y el guitarrista Francesc de Paula Soler como reporteros de la actividad musical contemporánea de la isla. Sus cinco reseñas y un reportaje ofrecen, sin duda, puntos de vista de tan relevante calado y atención que, si bien no serán comentados aquí, sí garantizan la realización de una segunda entrega o continuidad del presente texto.

(Nos)otros o los otros de nosotros mismos

El desplazamiento conceptual que aquí se plantea al acogernos al término *(nos)otros* no busca desechar del todo el sentido polarizado del binomio *yo* vs. *el otro —nosotros/los otros—* (Hall 2010 [1990] y 2013 [1992] y Mignolo 2015), sino reinterpretarlo y expandirlo dentro de la realidad contextual a analizar en este trabajo. Es por ello que, en su hibridez, el término propuesto como *(nos)otros* no solo refiere a la complejidad que enmarca el hecho de situarnos a nosotros mismos, autores latinoamericanos (*los otros*), dentro del discurso hegemónico occidental, —"[d]e pronto tú mismo eres 'el otro' y crees que 'el otro' no eres tú" (Mignolo 2015: 178)— sino la compleja relación de otredad que, dentro de Cuba, subyace entre unas "élites simbólicas" (Van Dijk 2009: 65-66) —sector que centraliza el ejercicio del poder político, económico y/o simbólico, con acceso privilegiado al discurso público (ideológico)— y el resto de la sociedad.[2] De acuerdo con el enfoque posco-

[2] De acuerdo con Van Dijk: "El modo de producción de la articulación está controlado, a su vez, por lo que podríamos llamar las 'élites simbólicas', conformadas por periodistas, escritores, artistas, directores, académicos y otros grupos que ejercen poder sobre la base del 'capital simbólico'" (Bourdieu 1977, 1984; Bourdieu y Passeron 1977). Estos tienen una relativa libertad y, por ende, un relativo poder en cuanto a decidir sobre los géneros de discurso dentro de sus esferas de poder y en cuanto a determinar los temas, el estilo o la presentación del discurso. Este poder simbólico no se circunscribe a la articulación en sí misma, sino que

lonial de Bhabha y su tercer espacio de enunciación (*in-between*), se trata de "eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos" (Bhabha 2011: 59). Este posicionamiento permite abordar el análisis de los reportajes desarrollados por José Loyola, "La música contemporánea cubana" (1983) y Cecilio Tieles Ferrer, "La música cubana actual" (1985) (figuras 15.1 y 15.2),[3] además de las entrevistas realizadas a los hermanos Evelio y Cecilio Tieles Ferrer (1985), y a Leo Brouwer (1986), desde una nueva perspectiva crítica que nos aboca a lo dicho (enunciado) y el decir (enunciación) por/de los autores de estos textos. En otras palabras, siguiendo a Bhabha, ¿cómo se posicionan estos autores frente a lo que afirman en sus textos (enunciado) y cómo podemos ubicarlos en relación con los destinatarios de estos textos (enunciación)?

Flautista, compositor y pedagogo el primero, pianista, pedagogo e investigador el segundo, los autores de los citados reportajes ostentan la membresía de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), "brazo ejecutor de la política musical" del país (Tieles Ferrer, citado en De Paula Soler 1985: 31), además de figurar entre los directivos de dicha asociación, fundada en 1961 con la presidencia del reconocido poeta Nicolás Guillén. Loyola, como "presidente de la sección de música (1976-77), secretario organizador (1979), de nuevo presidente de la sección de música (1984-88), a partir de ese último año vicepresidente primero y en 1997 presidente" (Eli 2000: 1064); Tieles, por su parte, como responsable de la Subsección de Intérpretes, Miembro Ejecutivo Nacional de dicha Subsección y director fundador de las Jornadas de Música Cubana Contemporáneas (1977-1984). A estos referentes se unen, en el caso de Loyola, su desempeño, ya por entonces, como director del Conservatorio Amadeo Roldán (1974-1975) y vicedirector docente del

---

se extiende al modo de influencia. Estas élites simbólicas pueden fijar las agendas de las discusiones públicas, influir en la importancia de los temas tratados, intervenir en la cantidad y el tipo de información, especialmente respecto a quiénes se retratan públicamente y a cómo se los pinta. Son los fabricantes del conocimiento, las creencias, las actitudes, las normas, la moral y las ideologías públicas. De tal modo que su poder simbólico es también una forma de poder ideológico" (Van Dijk 2009: 65-66).

[3] A Tieles dedica Barce su obra *Cuatro Preludios nivel Si* (1978) para piano, y al dúo conformado por aquel y su hermano, Evelio Tieles, su *Sonata III para violín y piano* (1984); además de la *Sonata para violín* (1986) dedicada al segundo.

Música contemporánea

La música contemporánea CUBANA

Por José Loyola

La música contemporánea cubana ha continuado un sólido desarrollo a partir del legado cultural musical y la labor creativa y social que nuestros actuales compositores heredaron de los pioneros de la música contemporánea en Cuba, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). Aunque no es nuestro propósito relatar aquí la historia contemporánea de nuestra música, sí quisieramos de manera breve, aportar algunos elementos que puedan servir al lector de introducción y orientación sobre el estado actual de la creación musical en Cuba y los distintos aspectos relacionados con la misma.

Como es sabido, las dos vertientes que influyen en el surgimiento de la cultura cubana son: la española y la africana. La fusión histórica de estos dos factores constituyen las profundas raíces sobre las que ha crecido y evolucionado nuestra tradición cultural nacional y de manera sobresaliente la música cubana, cuya riqueza emana del abrazo que logró mezclar ambas vertientes y dar origen en sentido dialéctico a una nueva cultura, en el caso de la música, a lo que se ha denominado *«música afrocubana»*. Este aspecto es de suma importancia para el entendimiento de cualquier enfoque o análisis que realicemos sobre la música cubana y muy específicamente en sus manifestaciones contemporáneas.

Ese carácter mestizo de la música cubana fue expuesto sin lugar a dudas por el destacado etnógrafo cubano, el doctor Fernando Ortiz (1881-1969), al expresar:

«Parece indudable que la explicación de las peculiaridades de la música típicamente nacional de Cuba ha de hallarse en las confluencias de muy diversas «culturas» que han contribuido a sedimentar la del pueblo cubano. Digamos desde ahora que en la formación de la música intervienen dos grandes corrientes culturales, las oriundas de Europa, las fluencias de las culturas «blancas», y las que brotaron de Africa, las fluencias de las culturas «negras».

Las músicas negras llegaron a Cuba con las blancas y con estas se maridaron; y ambas son las únicas que por su estrecho abrazo han codeterminado las diversas características de la música nacional de Cuba. Europa y Africa han proporcionado los materiales con que ha sido moldeada la música de Cuba. No toda la música cubana tiene acentos negros, parte de ella está compuesta bajo la inspiración y a estilo de la llamada «música occidental», de la que algunos con impropiedad, dicen «música universal» y es ciertamente la superior. Pero no es menos indudable que la música más característica de Cuba, la que le ha dado siempre resonancia mundial, es aquella que fue fundida con raudales de africanía, en este crisol criollo puesto al fuego tropical; producto de una transculturación blanquinegra, desde los multiseculares tiempos de la «zarabanda», el «cumbé» y contemporáneos éxitos de los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, quienes llevaron los valores afroides de Cuba a la «alta música sinfónica» de nuestros tiempos en el «auditorium» universal.

De la concurrencia de las músicas blancas y negras, y según el grado de su mestizaje, en Cuba se origina una música «eurocubana», de elementos blancos caldeados en el trópico climático y humano, (...) Amores de la vihuela española con el tambor africano. Cosquillas a la blanca guitarra, rasgueando sus tripas sobre la entraña abierta entre sus caderas; caricias al negro tambor y manoseo caliente. Engendro mestizo, es decir, «música mulata». (1)

El reflejo de los elementos de la cubanía en nuestra música estuvo siempre presente en las obras de los compositores representantes del nacionalismo cubano y principalmente en sus grandes pilares. Manuel Saumell (1817-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), en cuyas contrandanzas y danzas se plasman de forma relevante los auténticos valores de nuestro criollismo musical del siglo XIX.

Continuadores de la tradición, Roldán y Caturla introducen nuestra música por los cauces contemporáneos a partir de la década de los años veinte del presente siglo, estimulados por los compositores universales más eminentes de esa época y por las corrientes musicales vigentes entonces y muy particularmente por la obra de Igor Stravinsky y otros.

Tanto Roldán como Caturla, crean obras en las que utilizan en gran medida los elementos característicos de la música de descendencia negra conocidos como tendencias del *afrocubanismo*.

En 1925, surge la primera obra de Roldán, en la cual explota conscientemente la cantera de ritmos y melodías afrocubanas.

Posteriormente compuso toda una serie de obras, en donde se concilian los elementos de la música contemporánea

RITMO 11

Figura 15.1: Página de presentación de José Loyola, "La música contemporánea cubana", en *Ritmo*, año LIII, n.º 529, 1983: 11.

Música contemporánea

LA MUSICA CUBANA ACTUAL

Por Cecilio Tieles Ferrer

Hablar de las tendencias actuales de la música cubana significa hablar del presente y del pasado. En unas ocasiones el pasado se funde con el presente sin contraponerse; en otras, el presente se contrapone al pasado con intenciones y hechos.

El Teatro García Lorca, en La Habana.

FOTO: ELENA MARTÍN

No creemos que la situación actual en el campo de la música culta o clásica esté reñida con nuestro pasado, ni con nuestras tradiciones nacionales. Sin embargo, nos encontramos en un momento importante de la creación en Cuba, que abarca no sólo la composición, sino también toda la actividad musical. Existe una decidida voluntad de afirmar lo cubano. De definir de manera clara lo que identifica lo nacional en la música culta sin dejarse atraer por el facilismo de lo folklórico, en una apreciación simplista. Asimismo, existen otras concepciones que no surgen recientemente, sino que se presentan desde el comienzo mismo de la Revolución. Por ello, remitirse únicamente a la actualidad de esta hora empobrecería el análisis y no explicaría exactamente la realidad de las influencias y los cambios que se oyen en la nueva creación cubana. Un ejemplo lo encontramos en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, en las que se puede constatar la variedad de estilos, lenguaje y técnicas empleados por los compositores. Lo que demuestra, fundamentalmente, que la libertad de creación es práctica corriente en nuestro país. No todas las obras alcanzan el mismo nivel artístico, pero en todas está presente el deseo y la voluntad de plasmar lo cubano en lo universal. El futuro se encargará de sancionar el camino correcto. Camino que significa INTEGRACION ORGANICA de lo nuestro en lo más progresista del arte universal.

Los cambios sociales ocurridos en Cuba a partir de 1959 imprimieron un nuevo, decisivo y pujante impulso a nuestra cultura. Desde el siglo pasado el pueblo cubano ha luchado por la defensa de su identidad nacional, primero contra el colonialismo, y posteriormente, contra el imperialismo norteamericano. En sus inicios, el arte cubano fue una de las primeras manifestaciones de esos ideales: se destacaron poetas, literatos, músicos, etc. Entre los aportes de las manifestaciones artísticas, la música fue, quizá, la que definió más temprano lo cubano, dentro de la búsqueda de un alto nivel profesional. Ahora, en las nuevas condiciones, se acentúa la búsqueda en la música de un alto nivel artístico sin relegar a un segundo plano el contenido cubano. De esta manera recogemos la tradición formada el siglo pasado. La función ideológica del arte y su carácter comprometido fueron consciente o inconscientemente practicados por artistas cubanos del siglo pasado como Heredia, Plácido, Saumell o Cervantes. Algunos, por sus posiciones políticas, fueron deportados o encarcelados.

Este espíritu nacional y rebelde lo encontramos durante la república mediatizada, pero con una connotación más definida en el terreno ideológico, en las figuras de Nicolás Guillén, Regino Pedroso, Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, etc., entre los poetas y literatos. Se destacaron, entre los músicos, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán. Al triunfo de la Revolución arriba un grupo de compositores en cuyas obras están presentes temas, motivos, ritmos de evidente carácter cubano.

Al liquidarse el sistema capitalista, junto a las formas caducas de poder político y económico, fueron asimismo abandonados viejos criterios sobre la cultura y el arte. La música no escapó a ese proceso de destrucción de lo viejo. Todo se revisaba y transformaba. Se crearon instituciones nuevas, se hacía llegar realmente la cultura al pueblo. Un acontecimiento histórico, que trascendió el marco de nuestro país por su importancia, fue eminentemente cultural: la Campaña de Alfabetización. Los artistas cubanos se plantearon reflejar con su arte la gran transformación que tenía lugar en el país. Su preocupación era estar a la altura de la revolución social de la cual era testigos y autores; servir a la Revolución haciendo un arte más revolucionario, porque la intención era dirigirlo al pueblo o para el pueblo.

En esa época escribieron obras interesantes José Ardévol, Enrique González Mantici, Harold Gramatges, Argeliers León, Edgardo Martín, entre otros. De los jóvenes de aquel momento se destacaron particularmente Leo Brouwer y Carlos Fariñas.

Pero la herencia que nos legó el capitalismo nos marcó en los primeros años: nuestro país no fue una excepción en cuanto a las contradicciones inherentes a la sociedad dividida en clases. Una de esas contradicciones es la separación artificial entre la música culta o clásica, y la música popular, no necesariamente

28 RITMO

Figura 15.2: Página de presentación de Cecilio Tieles Ferrer, "La música cubana actual", en *Ritmo*, año LV, n.º 554, 1985: 28.

Instituto Superior de Arte (1976-1978), además de profesor de composición, orquestación, contrapunto y análisis musical, según Eli (2000). Tieles destaca por su cometido como profesor y jefe de cátedra de Piano en la Escuela Nacional de Arte (1967-1980) y el ISA (1977-1984), y asesor nacional de la reforma de la enseñanza del piano en Cuba (1968), según Giro (2007) y Rodríguez López (2002). En otras palabras, dos músicos-autores, militantes del Partido Comunista Cubano (PCC) —condición *sine qua non* para asumir, por estos años, roles directivos como los aquí citados— que integran esas "élites simbólicas" de acceso privilegiado al discurso público y a los medios oficiales de difusión. No olvidemos, pues, tal como afirman Sosa-Valcárcel *et al.*, que en Cuba es "El Partido Comunista, en particular su Comité Central, [quien] ocupa una posición estratégica en el sistema comunicacional cubano, pues establece —en su estructura, en su regulación, en su justificación ideológica— unas élites simbólicas que coinciden en el marco de ese partido único con las élites que ocupan el poder político y económico" (Sosa-Valcárcel *et al*. 2019: 9).

Sin embargo, junto a estos referentes cruciales para comprender el andamiaje que sostiene la narrativa de ambos autores, también resulta indispensable resaltar sus formaciones musicales en centros académicos internacionales de alto prestigio. En lo que se refiere a Loyola, es importante destacar sus estudios de composición en la Escuela Superior de Música de Polonia (1967-1973), de la mano de los profesores Grazyna Bacewicz, Andrzej Dobrolski y Witold Rudzinski, y sus estudios de doctorado en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia (1981-1985). Mientras que Tieles, por su parte, destaca por su formación en el Conservatorio Nacional de París (1957) y sus estudios superiores en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú (1958-1963, más tres años de posgrado hasta 1966), en este último junto a los profesores Samuel Feinberg, Ludmila Roschina y Stanislav Neuhaus (Orovio 1981; Eli 2000; Rodríguez López 2002 y Giro 2007).

La narrativa desarrollada por Loyola y Tieles en los textos publicados en *Ritmo* exponen una serie de elementos que evidencian una clara propensión a la reproducción de un discurso oficial e ideologizado. Este hecho llama la atención si tenemos en cuenta no solo que su publicación tiene lugar en Madrid, a 7435 kilómetros de La Habana, sino que el *locus* de enunciación de estos reportajes coincide con ambos autores fuera de Cuba. De una

parte, Loyola, en coincidencia con sus citados estudios de doctorado en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, y de otra, Tieles, quien desde 1984 inicia sus labores como profesor del Conservatorio Profesional de Música de Vila-Seca, Tarragona —centro educativo que en 2007 le distingue como Profesor Emérito— y catedrático del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona —donde, años más tarde, se erige como jefe del área de Piano (1994-2002)—, en estrecha y constante colaboración con el gobierno de la isla.[4]

La reproducción de ese discurso oficial e ideologizado cubano resulta fácil de advertir al tomar en consideración las "estructuras ideológicas del discurso" que propone Van Dijk (2016) desde el enfoque de los Estudios Críticos del Discurso: polarización, pronombres, identificación, énfasis de la descripción propia y descripción del otro negativa, actividades, normas y valores, e intereses. En resumen, una serie de estructuras que nos hacen tomar consciencia de la presencia de marcas discursivas que realzan, por ejemplo: la polarización "entre una representación positiva del endogrupo y una representación negativa del exogrupo"; el exceso de uso del "pronombre 'político' Nosotros (así como nuestro, etc.) para referirse a sí mismos y a los miembros de su grupo"; la continua identificación "con 'su' grupo" ideológico; el énfasis en auto-descripciones positivas y descripción negativa del otro, junto a la tendencia a ignorar o mitigar "nuestras propiedades negativas" y "sus propiedades positivas"; la recurrente (auto)identificación por lo que hacen, sus actividades; la expresión, implícita o explícitamente, de las "*normas* de (buena) conducta, o *valores* por los que se debería luchar" y sobre las cuales se sostiene la ideología del grupo, y, por último, la inclusión de "muchas referencias a nuestros intereses", tales como "[…] recursos simbólicos como conocimiento, estatus o acceso al discurso público" (Van Dijk 2016: 179-180).

En su panorámica musical del siglo xx cubano, desde la música afrocubana de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-

[4] De la extensa experiencia profesional de Tieles en España destaca la fundación en 1995 de la Associació Cultural Catalana-Iberoamericana (ACCI), la cual presidió de 1995 a 2016 y, de manera honorífica, de 2016 al presente. Dentro de esta asociación tienen lugar los Ciclos de Música Catalana-Iberoamericana (Tarragona), contando en varias ocasiones con la colaboración de la UNEAC (Rodríguez 2002 y Giro 2007).

1940) hasta las más recientes manifestaciones que coinciden con la fecha de publicación del reportaje, el texto de Loyola muestra, por ejemplo, un uso redundante del pronombre "nuestro" al expresar, a lo largo de sus cinco páginas, "nuestra música", "nuestra cultura", "nuestro país", "nuestra cultura musical", "nuestra tradición cultural nacional", "nuestros valores musicales nacionales", "nuestros auténticos valores nacionales", "nuestro criollismo musical" o "nuestros compositores". El texto de Tieles, por su parte, algo más centrado en la actualidad musical de los años ochenta, expone un comportamiento similar, recayendo una y otra vez en expresiones como: "nuestra cultura", "nuestras tradiciones nacionales", "nuestros valores nacionales", "nuestro país y nuestra revolución". Devenidas en fórmulas discursivas, cada una de estas expresiones alertan, de una u otra forma, sobre las posibles inflexiones ideológicas de la narrativa desarrollada por estos dos autores.

En su representación cultural e ideológica, los textos de ambos músicos-autores manifiestan recursos de singular connotación en su concepción del hecho musical contemporáneo dentro de las normas y valores que distinguen la sociedad cubana de estas primeras décadas posrevolucionarias. En el caso del primero, merece prestar atención a su ambivalente visión del movimiento de "Vanguardia musical" desarrollado por Brouwer, Blanco, Fariñas y el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005):

> En nuestra opinión, el movimiento de "Vanguardia musical" abrió nuevos horizontes en la música contemporánea cubana, obteniéndose en Cuba un nivel de actualización en relación con las técnicas y corrientes musicales universales y divulgando entre las nuevas generaciones de compositores esa realidad. Esta es para nosotros la valoración positiva de este hecho. Sin embargo, la utilización directa y acrítica de las nuevas técnicas contemporáneas de composición trajo como consecuencia un cierto mimetismo, en el cual no se perfilan los rasgos característicos de nuestros valores musicales nacionales; hay cierta tendencia al snobismo [*sic*] y por tanto se produce, aunque en un periodo efímero, un rompimiento parcial con aquella continuidad histórica de los elementos cubanos, que había sido la constante desde tiempos de Roldán y Caturla. Pero se produce un hecho interesante en el marco de esos dos contrarios dialécticos, es decir, entre la vieja y la nueva tendencia y es el

> surgimiento de un nuevo valor musical cualitativamente superior. Comienzan a fundirse las nuevas técnicas contemporáneas de creación con la utilización de nuestros auténticos valores nacionales, tanto estéticos como ideológicos (Loyola 1983: 14).

En Tieles Ferrer (1985), este aspecto se expresa, nuevamente, en relación con un marcado "valor nacional", al tiempo que se adentra, con delicado matiz crítico —no por ello menos significativo—, en problemáticas estéticas y sociales, así como en otras de las estructuras ideológicas señaladas por Van Dijk (2016): polarización, identificación, actividades e intereses.

> En la música culta, la discriminación hacia los valores nacionales y el espíritu conservador de los dirigentes de la cultura burguesa, provocaron al principio de la Revolución una reacción no siempre positiva en los artistas cubanos, que todavía se percibe con claridad ["el cuestionamiento de la obra de Gonzalo Roig, Rodrigo Prats y Ernesto Lecuona"]. El espíritu de cambio significó, de una parte, la puesta en marcha de un proceso de decantación y afirmación de lo cubano. Y, de otra parte, la búsqueda de información. […] al rescate de nuestros valores nacionales anteriores al año 1959 […] Al mismo tiempo se organizaron eventos dedicados a la música contemporánea. Se buscaba formación. Se quería ESTAR AL DIA [*sic*]. Compositores nuestros fueron a estudiar al extranjero. Pero nada de eso significó en aquel momento la solución de la mencionada contradicción ["la separación artificial entre la música culta o clásica, y la música popular"], porque la música culta siguió su trayectoria alejándose muchas veces del público por la complejidad del contenido y forma presentados, y porque el público preparado, en su mayoría burgués, se había marchado de Cuba y el nuevo público no tenía la preparación suficiente como para comprender la nueva música […] Aunque se hicieron esfuerzos por acercar esta música a los trabajadores y a los campesinos, llevándoles conciertos a los centros de trabajo, […] no se obtuvieron resultados positivos ni duraderos […] Lo incontestable es que hubo en los primeros años del triunfo de la Revolución una merma considerable de la asistencia del público a los conciertos, que se ha ido recobrando paulatinamente (Tieles Ferrer 1985: 29).

Inexcusablemente, ambas perspectivas responden a un proyecto político de construcción nacional, donde el recurso de la identidad deviene en ca-

talizador fundamental del discurso ideológico. En sus enunciados persiste el interés por potenciar un canon musical nacional que, a fin de cuentas, garantiza legitimar el estado nación como principal unidad de interpretación. De acuerdo con Madrid (2010), no es de extrañar que sea este un posicionamiento que entronca, a ojos vista, con el del estudio de la música en Latinoamérica, "guiado por su alianza con diversos proyectos nacionalistas de carácter esencialista" (20). A este respecto, con referencia a Cuba, el propio Madrid advierte:

> El caso de la musicología cubana es también paradigmático en cuanto a su obsesión por descubrir o reproducir la "auténtica" identidad cubana tanto antes como después de la revolución castrista de 1959. Recordemos que el trabajo sobre transculturación y música afrocubana de Fernando Ortiz (1935, 1950, 1951 y 1955) […] surge de una preocupación claramente esencialista: el intento de capturar las características únicas de la cultura cubana. […] Esto se observa a lo largo de la producción musicológica inmediatamente anterior a la revolución cubana, en trabajos como *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier y *El patrimonio folklórico musical cubano* (1952) de Argeliers León, y es aún más evidente dentro del marco político de construcción de estado nación del régimen revolucionario, en obras como *Del canto y el tiempo* (1974) también de León, *Géneros de la música cubana* (1977) de Olavo Alén o *La música y el pueblo* (1974) de María Teresa Linares (Madrid 2010: 22-23).

Mucho más directa en su finalidad ideológica se muestra, en ambos escritos, otra serie de enunciados que sustentan y legitiman buena parte de su interpretación —sistema de codificación de la realidad (Hall 2010 [1990])— de la historia musical cubana en la trascendencia histórica y sociocultural que suele atribuirse al advenimiento de la Revolución cubana, tal como ocurre en la historiografía oficial de la isla. En algunos casos, efectivos "regímenes de verdad" (Foucault 1981) —"el poder opera de tal manera que impone la 'verdad' de cualquier conjunto de afirmaciones" (Hall 2013 [1992]: 78)—; en otros, evidencias del predominio de un discurso ideológico dominante y, por qué no, hegemónico —"se esfuerzan, y en cierto grado consiguen, por enmarcar dentro de su alcance todas las definiciones de la realidad, atrayendo todas las alternativas a su horizonte de pensamiento" (Hall 2010 [1990]: 238)—:

> Con las primeras luces de la aurora del 1 de enero de 1959, despierta el pueblo de Cuba de una larga y tenebrosa noche de despotismo de varios años, para cantar sus alegrías y esperanzas en un amanecer de libertad (Loyola 1983: 14).

> El nuevo sistema social, político y económico ofreció a todos los intelectuales cubanos posibilidades ilimitadas. La atmósfera de libertad determinó el surgimiento de nuevas inquietudes y afanes. No siempre el fruto del espíritu creador tenía en cuenta las mejores tradiciones que se inician con Saumell, Cervantes y continúa con Roldán, García Caturla, Ardévol y otros. Quizá se entendió esa libertad no como toma de consciencia de la necesidad, sino como LIBERTAD SIN RIBERAS. El comandante Guevara avizoró este problema […] (Tieles Ferrer 1985: 29).

> El triunfo de la Revolución Cubana constituyó el hecho trascendental que ha servido de estímulo y apoyo al desarrollo de la música en Cuba. Sobre todo, en su sentido más amplio, en el de hacer llegar las manifestaciones más cultas de la música cubana a todas las capas de la población; limitada como estaba antes nuestra cultura a una élite y desentendida por los gobiernos impopulares, que pernoctaron en el poder, durante más de cincuenta años de seudoindependencia […] (Loyola 1983: 14).

> Los cambios sociales ocurridos en Cuba a partir de 1959 imprimieron un nuevo, decisivo y pujante impulso a nuestra cultura. […] Ahora, en las nuevas condiciones, se acentúa la búsqueda en la música de un alto nivel artístico sin relegar a un segundo plano el contenido cubano. De esta manera recogemos la tradición formada el siglo pasado. La función ideológica del arte y su carácter comprometido fueron, consciente o inconscientemente practicados por artistas cubanos del siglo pasado como Heredia, Plácido, Saumell o Cervantes. Algunos, por sus posiciones políticas, fueron deportados o encarcelados (Tieles Ferrer 1985: 28).

Un último dato a destacar, en este caso perteneciente al texto de Loyola, es el de la ausencia de ciertos compositores en su particular intención de aportar el público español e internacional "algunos elementos que puedan servir al lector de introducción y orientación sobre el estado actual de la creación musical en Cuba" (Loyola 1983: 11). En sus páginas no hallan cabida compositores de la talla de Ernesto Lecuona (1895-1963), Carlo Borbolla

(1902-1990), Natalio Galán (1917-1985), Julián Orbón (1925-1991) o Aurelio de la Vega (1925-2022), muchos de los cuales tampoco acontecen en el *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* de Helio Orovio (1981),[5] o en la edición cubana de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier (1979, 1988 y 2004).[6] En este sentido, Loyola reproduce, una vez más, la versión oficial de la historiografía musical cubana posrevolucionaria de las décadas de 1960 a 1980.[7] Como en estas versiones oficiales, la suya legitima definiciones selectivas de "lo real", es decir, en tanto discurso ideológico, define y no reproduce "la realidad" (Hall 2010 [1990]). La ausencia de estos compositores se debe, fundamentalmente, al desacuerdo o no identificación política de los mismos con las premisas e ideología desarrolladas por el gobierno de Fidel Castro. Téngase en cuenta que buena parte de ellos se exiliaron tras el trascendental advenimiento revolucionario del 1 de enero de 1959, no sin antes dejar para la historia musical de la isla una aportación irrefutable.

En paralelo a los reportajes de Loyola y Tieles, merece la pena detenernos a continuación en la entrevista realizada por De Paula Soler a los hermanos Tieles Ferrer (1985; figura 15.3). La finalidad de esta entrevista es especialmente llamativa: "A fin de conocer la actividad musical, su organización y funcionamiento en Cuba, hemos entrevistado a Evelio y Cecilio Tieles, directivos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba" (De Paula Soler 1985: 30). Nuevamente, son "las élites simbólicas" las que reproducen el discurso oficial y legitimado de "la realidad" musical cubana. Téngase en cuenta, a tal efecto, que Evelio Tieles (n. 1941), uno de los más destacados violinistas y pedagogos cubanos, alumno de David e Ígor Oistraj en el Conservatorio Chaikovski de Moscú, además de promotor y organizador de la enseñanza de los instrumentos de cuerda en la isla, llega a ser Asesor

[5] En la versión inglesa del diccionario de Orovio, *Cuban Music from A to Z* (2004), se incluyen buena parte de los compositores anteriormente eludidos, a excepción de Galán.

[6] La versión original de *La música en Cuba* de Carpentier, publicado por el Fondo de Cultura Económica de México (1946), reúne en el capítulo "Estado actual de la música cubana" (el mismo que fue eliminado de las ediciones habaneras) una parte de los compositores eludidos.

[7] A partir de la década de 1990, esta dinámica selectiva cobró cambios sustanciales, si bien no ha sido erradicada. Una muestra fidedigna de ello se puede encontrar en los cuatro tomos del *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba* de Radamés Giro (2007).

Nacional de Cuerdas del Ministerio de Cultura (1966-1981), profesor y jefe de cátedra de Cuerda de la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte (1976-1982), Presidente de la Sección de Música de la UNEAC (1977-1984) y vicepresidente de dicha organización. Como directivo de la UNEAC, fue uno de los principales promotores de las Jornadas de Música Cubana y el Festival de Música Contemporánea de los Países Socialistas, así como creador del Festival de Música Contemporánea de La Habana (Rodríguez López 2002 y Giro 2007).[8] Junto a su hermano, conformaron el destacado Dúo Tieles (piano y violín).

Al igual que Cecilio, en continua colaboración con el gobierno de La Habana y su programa cultural y educativo, desde 1984 Evelio se establece en España como profesor del Conservatorio Profesional de Música de Villa-Seca y el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, llegando a ser en este último director académico (Orovio 1981, Rodríguez López 2002 y Giro 2007): "Vinimos a trabajar al conservatorio a petición de su antiguo director, el señor Ángel Recasens, quien consideró que teníamos el nivel requerido para desarrollar la enseñanza musical aquí" (Tieles citado en Amer 1989: 56). Curiosamente, De Paula Soler, originario de Villa-Seca, es por estos mismos años profesor de guitarra del Conservatorio Profesional de Música de la citada localidad;[9] sin embargo, la presentación que hace de ambos músicos y directivos cubanos no se hace eco de los inicios de sus labores profesionales en Cataluña desde un año antes: "El hecho de haber podido contactar con tan altos cargos de la política musical cubana se ha debido a que han estado de gira por nuestro país" (De Paula Soler 1985: 30). Lo que sí es indiscutible es que el *locus* de enunciación de esta entrevista también tiene lugar a muchos kilómetros de distancia de La Habana, si bien su narrativa no deja de reproducir el discurso oficial e ideológico de la isla.

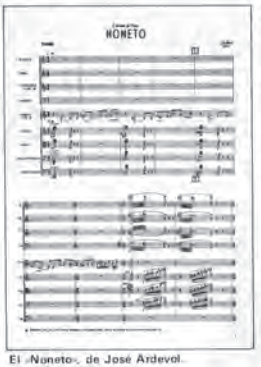
Las afirmaciones enunciadas por los hermanos Tieles dan constancia fidedigna del funcionamiento de los mecanismos institucionales, y por ende legitimados, que administran la actividad musical de Cuba en la década de los años setenta y ochenta. Ciñéndose al ámbito de la UNEAC, Evelio mani-

[8] Véase Pérez (2011 y 2018) y Morales Flores (2022).

[9] Véase Daufí (1986).

ciar el crecimiento constante de la conciencia y el gusto estético de las masas. Estas tareas fueron planteadas con toda claridad en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, celebrado en 1976. A partir de ese momento se entró en una etapa superior de trabajo y de exigencia que comienza a dar frutos. Hitos importantes de este período son la creación del Ministerio de Cultura y el Segundo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Estos dos organismos están dirigidos a dar cumplimiento a los acuerdos del Primero y Segundo Congresos del P.C.C., entre los cuales está el de contribuir «*al establecimiento en nuestro país de un clima altamente creador*».

Las Jornadas de Música Cubana Contemporánea y los Festivales de Música Contemporánea de Países Socialistas, entre otros eventos, desempeñan un papel cada vez más activo en la formación de ese clima. Ambos eventos son organizados por la Sección de Música de la UNEAC en colaboración con el Ministerio de Cultura. Las obras presentadas en las Jornadas, muchas de ellas en estreno mundial, representan el primer ensayo de promoción masiva de la creación de los compositores cubanos. Hecho que únicamente en una revolución socialista es posible. Se han interpretado en las Jornadas más de cien obras que abarcan los géneros de música de cámara, coral, sinfónica y sinfónico-coral. En las primeras Jornadas predominaba el pequeño formato o conjunto, pero en la medida en que se



El «Noneto», de José Ardevol.

fueron desarrollando las mismas, también creció la complejidad y el formato de las obras presentadas, predominando en la cuarta las obras de conjunto de cámara y sinfónicas. Por ello, resultó un éxito no sólo por las obras escuchadas, sino también por el estímulo que representó para el creador oírlas.

Sabemos que lo importante en el arte no reside en la cantidad. Sin embargo, es importante que suene la música escrita por nuestros compositores; que tengan la oportunidad de transmitirse sus experiencias, opiniones y criterios. De esta confrontación saldrá la verdad. La verdad de nuestra música en la que se conjugue lo cubano —no comprendido de manera estrecha y vulgar— con lo universal.

Si revisamos las obras presentadas en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, constataremos cierta tendencia creciente por comunicar al público esa unidad. Existe, igualmente, la tendencia que plantea el empleo indiscriminado de las técnicas llamadas DE VANGUARDIA, en la que no aparecen claramente expresadas las esencias nacionales, ya que esta preocupación es subestimada todavía por algunos compositores prejuiciosamente, cediéndole la prioridad a la forma. Hay quien afirma que el solo hecho de haber nacido en Cuba, es razón suficiente como para que la música que se escriba ya sea cubana. Es decir, lo cubano pasa a ser una abstracción. Es oportuno recordar las experiencias pasadas y extraer de ellas lecciones que orienten nuestras acciones. En el siglo pasado hubo compositores que pensaron más o menos igual, y, justa o injustamente, al llegar la hora de evaluar su obra se les tildó de EUROPEIZANTES. Escribieron polonesas, mazurkas, polkas, fantasías sobre temas de óperas italianas. En fin, se escribía según los cánones de lo que ellos consideraban lo actual en Europa, lo vigente y DE VANGUARDIA. Lo cubano se conside-

La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba

Por Francesc de Paula Soler

A fin de conocer la actividad musical, su organización y funcionamiento en Cuba, hemos entrevistado a Evelio y Cecilio Tieles, directivos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

Evelio Tieles es Presidente de la Sección de Música de la UNEAC y Vicepresidente de la misma, aparte de concertista y profesor de violín. Es responsable de la Subsección de Intérpretes, Miembro Ejecutivo Nacional de la Subsección, Presidente de la Comisión de Organización de Eventos, que es la responsable de organizar las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, Festivales Bienales de Música Contemporánea de los Países Socialistas y el Festival Internacional de La Habana, además de ser concertista y profesor de piano. El hecho de haber podido contactar con tan altos cargos de la política musical cubana se ha debido a que han estado de gira por nuestro país.

FRANCESC DE PAULA SOLER.—Como directivos de la UNEAC, habéis tenido contactos con la Asociación Catalana de Compositores, ¿cuáles?

EVELIO TIELES.—Se ha planteado un establecimiento de relaciones de trabajo entre esta Asociación Catalana y la Sección de Música de la UNEAC.

CECILIO TIELES.—La reunión que hemos tenido ha servido para iniciar un conocimiento mútuo y de estrechamiento de relaciones; el futuro dirá hasta dónde alcanzará dicha relación.

F.P.S.—¿Qué es la UNEAC?

E.T.—Es una organización social, que agrupa a los artistas más destacados así como también a los escritores, tal como su nombre indica. Este significado que tiene el hecho de que se reúnan los artistas en una organización, podemos decir profesional, en la que se pueden debatir los diferentes problemas, las diferentes situaciones complejas que tiene todo proceso que abre caminos nuevos, es un hecho muy importante para el progreso de la música cubana. En Cuba la UNEAC digamos que ha tenido un segundo nacimiento en el año 1977, cuando se celebró su segundo congreso. La UNEAC se constituyó en 1961, siendo desde entonces su presidente indiscutido e indiscutible Nicolás Guillén. A partir del 1977, el peso cultural de la UNEAC en Cuba ha ido en aumento; podemos hablar, por ejemplo, de que en octubre de 1983 se celebraron dos magnos acontecimientos. Uno fue el Foro de Literatura, de gran importancia para debatir la situación de la literatura cubana en estos momentos, y otro fueron las Sextas Jornadas de Música Cubana Contemporánea, que tuvieron un mayor realce esta edición, ya que se incluyeron nuevos géneros, tales como la ópera, la música coral, la música de banda y la música popular; tuvo una nueva proyección al hacerse tres jornadas dedicadas a ella. Como se ha visto, la UNEAC es un organismo que permite no sólamente la discusión de la problemática cultural en el país, sino que también permite la proyección de la política que traza el gobierno por medio del Ministerio de Cultura.

C.T.—Quisiera decir que la Sección de Música está dividida en Subsecciones: La de compositores, la de musicólogos y profesores y la de intérpretes.

F.P.S.—La UNEAC acoge así todo el mundo musical y cultural en general.

Figura 15.3: Página de presentación de la entrevista de Francesc de Paula Soler, "La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba", en *Ritmo*, año LV, n.º 554, 1985: 30.

fiesta: "Es una organización social, que agrupa a los artistas más destacados, así como también a los escritores, tal como su nombre indica. […] la UNEAC es un organismo que permite no sólamente [*sic*] la discusión de la problemática cultural en el país, sino que también permite la proyección de la política que traza el gobierno por medio del Ministerio de Cultura" (De Paula Soler 1985: 30). A partir de esta afirmación, no resulta contradictorio advertir el engranaje ideológico y el marco normativo al que se ajusta el discurso de esta entrevista.

A la pregunta "¿Entiendo que la UNEAC polariza toda la vida musical en Cuba o hay algún otro organismo que organice conciertos, festivales, etc.?", Cecilio responde: "La política musical la determina el Ministerio de Cultura, pero hay también un Sindicato de Trabajadores de la Cultura que defiende los derechos de los músicos y artistas en general, y por fin está la UNEAC, que es el brazo ejecutor de la política musical. Por tanto, no hay ningún otro organismo oficial que como tal organice actos musicales" (De Paula Soler 1985: 31). De acuerdo con Van Dijk, la respuesta de los Tieles demuestra que "[e]s importante destacar que el poder no se manifiesta sólo 'en' o 'mediante' el discurso; también tiene una importante fuerza de organización de la sociedad 'detrás' del discurso" (Van Dijk 2009: 65).

De vuelta a las estructuras ideológicas destacadas por Van Dijk (2016), la narrativa de los hermanos Tieles insiste, nuevamente, en el interés de significar la actividad musical cubana en su sempiterna relación con la trascendencia socio-política de la revolución de Castro: "Quiero destacar que el auge musical y artístico en general que se ha esperimentado [*sic*] en Cuba, surge a partir del año 1959, con la revolución" (De Paula Soler 1985: 31). Del mismo modo que, una vez más, recalca —cual necesidad imperiosa por demostrar o hacer creíble algo más allá de su evidencia— uno de sus valores insignes: "Tengo que decir que en Cuba todos los artistas gozan de una total libertad para expresar las distintas inquietudes creativas estilísticas" (De Paula Soler 1985: 31). Sin embargo, esta afirmación, referida más bien a la diversidad de géneros y estilos de músicas coexistentes en la escena musical de la isla, contrasta, por ejemplo, con las bases de la convocatoria de la sexta edición de las Jornadas de Música Cubana Contemporánea (1983), dedicada al "Aniversario 30 del Asalto al Cuartel Moncada", hecho que marca la acción armada liderada por Fidel Castro en la ciudad de Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953. Recordemos que estas jornadas de música contemporánea eran de carácter nacional y anual, y

constituían una ocasión excepcional para el estreno y/o la ejecución de obras de muchos de los compositores de la isla:[10] "En los conciertos de la Jornada solamente se ejecutarán obras compuestas especialmente como homenaje a la gesta del Moncada directamente o como homenaje a cualquiera de los revolucionarios participantes en la misma. En homenaje a otros hechos de la lucha insurreccional relacionados con el Moncada" (Sánchez 1982: 76).

Sea como fuere, los tres textos analizados muestran una perspectiva —oficial y selectiva— que, al tiempo que informan sobre la actividad musical desarrollada en Cuba, reproducen en sus enunciados una matriz discursiva que busca legitimar el sistema político que le ampara, así como su ideología, en tanto discurso dominante. Como sujetos de enunciación, estos tres músicos-autores responden al discurso de una coyuntura histórica particular, de manera que sus formulaciones se deben, en gran medida, a un sistema ideológico estructural y epistémico en el que, como recoge la cuarta resolución del área de cultura artística y literaria del II Congreso del Partido Comunista de Cuba (1980): "La superación política e ideológica de los trabajadores de la cultura ocupa un lugar de primer orden entre los objetivos trazados para el desarrollo de la labor artística y literaria del país […]". Desde el exterior del país, estos tres miembros de las "élites simbólicas" de la música y la cultura cubana devienen en "representantes de nuestra cultura nacional", contribuyendo a ampliar "la presencia artística de la Revolución Cubana en distintas regiones del mundo" (PCC). Lo cierto es que, de acuerdo con la perspectiva de Grossberg, no debemos olvidar que "Un evento o práctica (incluso un texto) no existe al margen

[10] Las Jornadas de Música Cubana Contemporánea se fundaron en La Habana en 1978. La cifra de obras en ellas estrenadas superan la centena, entre las que sobresalen, durante la década de 1980: *Toque* (1980), para piano y percusión cubana, de Héctor Angulo (n. 1932) ; *Movimiento para cuarteto de cuerdas No. 1* (1980), de Magaly Ruiz (n. 1941); *Móvil IV* (1980), para guitarra, de Harold Gramatges (1918-2008); *Passoyaglia* (1980), para piano, de Juan Piñera (n. 1949); *Contrapunto Espacial V* (1982), para banda magnetofónica, de Juan Blanco (1919-2008); *Balada del Decamerón Negro* (1982), para guitarra, de Leo Brouwer (n. 1939); *Concierto para piano y trece instrumentos* (1982), de Jorge Berroa (n. 1938); *Primer concierto para orquesta* (1983), de Jorge López Marín (n. 1949); *Impronta* (1985), para piano, percusiones y cinta magnetofónica, de Carlos Fariñas (1934-2002), y *Metalea I* (1985), para conjunto instrumental, de Julio Roloff (n. 1951). Véase Pérez (2011 y 2018) y Morales Flores (2022).

Entrevista

LEO BROUWER
30 AÑOS DE VIDA ARTISTICA

Por Francesc de Paula Soler

Una embajada cultural cubana ha visitado recientemente nuestro país, abarcando un amplio abanico de actividades artísticas. Formando parte de esta embajada se encuentra Leo Brouwer, que ha impartido en Madrid unas Lecciones magistrales.

ILUSTRARAZO

A manera de presentación:
Leo Brouwer, compositor, guitarrista, percusionista y director, nació en La Habana, en 1939. Estudió guitarra con Isaac Nicola y posteriormente se inició en la composición de forma autodidacta. De 1954 datan sus primeras obras: **Música** (para guitarra, cuerda y percusión) y **Suite** (para guitarra). Tenía varias obras en su catálogo, cuando recibió una beca para estudiar composición en los Estados Unidos.

Inicia su labor en el cine en 1960, al frente del departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, donde crea en 1968 el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, que integran entre otros Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Ha compuesto música para más de cien filmes cubanos y en el extranjero.

Inicia en la década de los 60 lo que más tarde sería el movimiento de la música de vanguardia en Cuba.

Como intérprete, director y compositor, ha participado en numerosas giras y festivales internacionales. Sus obras han sido interpretadas en los más importantes centros culturales de Europa, Asia y América.

Casi todos los guitarristas del mundo tienen en repertorio sus obras y las han seleccionado para incluirlas en sus discos. Brouwer cuenta con una amplia discografía.

Ha editado dos libros: **Síntesis de la armonía contemporánea** y **La música, lo cubano y la innovación.**

En 1981 es nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional en donde ha venido desarrollando una meritoria labor en la concepción de los programas y en la labor de extensión que vincula, cada vez más, esta orquesta con la población.

Su aporte a la música cubana y universal, le han hecho merecedor de varias condecoraciones y distinciones tanto cubanas como de otros países.

Recientemente, el Ministerio de Cultura Cubano le ha homenajeado, dedicándole el III Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana, en reconocimiento a sus 30 años de vida artística.

Enlazando el homenaje con su estancia en Madrid, ha servido para entrevistarle.

FRANCESC DE PAULA.—¿Qué le ha significado a Leo Brouwer el que el Ministerio de Cultura Cubano le haya dedicado el citado evento?

LEO BROUWER.—Eso fue muy hermoso porque no lo esperaba y porque no creía que tuviera este cariño, puesto que el trabajo cotidiano es muy duro, muy continuo, pero se convirtió de verdad en una cosa muy humana, muy bonita para mí.

F. de Paula.—¿Qué se puede decir que ha aportado Leo Brouwer a la revolución cultural cubana y qué ésta a él?

L.B.—Cuando triunfa la Revolución cubana, yo sentía una atmósfera de verdadera libertad que alguna gente comprenderá y otra no, al no haber vivido en una dictadura tan difícil como la de Batista, e inhumana por supuesto. Por otra parte, los creadores que trabajaban en las corrientes nacionalistas, en una atmósfera anterior a la revolución, reafirmaban la nacionalidad constantemente; creo que esto es normal. Cuando hay un movimiento que estrangula la identidad, creo que la identidad se desarrolla, de ahí que mis primeras musiquitas que yo hice tengan todas una atmósfera muy nacional, muy cubana y que una vez liberado el país de los problemas más graves, la creación se abra al universo y a todas las fuentes de información y de referencia cultural, de ahí que un movimiento de vanguardia como el que hubo en Cuba, desarrollado por Juan Blanco, compositor, Manuel Duchesne, director y yo también como compositor, haya sido quizá el primero en América Latina, junto con el de Buenos Aires.

14 RITMO

Figura 15.4: Página de presentación de la entrevista Francesc de Paula Soler, "Leo Brouwer. 30 años de vida artística", en *Ritmo*, año LVII, n.º 569, 1986: 14.

de las fuerzas del contexto que lo constituyen como lo que es. Obviamente, el contexto no es un mero trasfondo, sino las propias condiciones de posibilidad de algo" (Grossberg 1997 [1995]: 255).[11]

Por último, no ajeno a esas "élites simbólicas" de la música y la cultura cubanas, aunque sí notablemente poseedor de un matiz más desenfadado y abierto, se muestra el discurso de Leo Brouwer en entrevista realizada, nuevamente, por el guitarrista De Paula Soler (1986d), con motivo de los treinta años de vida artística del mundialmente reconocido intérprete, compositor y director de orquesta (figura 15.4).

A diferencia de los textos antes analizados, el por entonces director general de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) reflexiona, a petición del entrevistador, en torno al impacto de la Revolución de 1959 en la música de la isla y la "Vanguardia musical" con las siguientes palabras:

> Cuando triunfa la Revolución cubana, yo sentía una atmósfera de verdadera libertad que alguna gente comprenderá y otra no, al no haber vivido en una dictadura tan difícil como la de Batista, e inhumana por supuesto. Por otra parte, los creadores que trabajaban en las corrientes nacionalistas, en una atmósfera anterior a la revolución, reafirmaban la nacionalidad constantemente; creo que esto es normal. Cuando hay un movimiento que estrangula la identidad, creo que la identidad se desarrolla, de ahí que mis primeras musiquitas que yo hice tengan todas una atmósfera muy nacional, muy cubana y que una vez liberado el país de los problemas más graves, la creación se abra al universo y a todas las fuentes de información y de referencia cultural, de ahí que un movimiento de vanguardia como el que hubo en Cuba, desarrollado por Juan Blanco, compositor, Manuel Duchesne, director y yo también como compositor, haya sido quizás el primero en América Latina junto con el de Buenos Aires (De Paula Soler 1986d: 14).

Como se puede advertir, el posicionamiento de su enunciado muestra un menor peso ideológico en esta entrevista, realizada en Madrid durante un ciclo de clases magistrales de guitarra impartido por el autor de *La espiral eterna* (1970), al que siguieron *Master Classes* en Finlandia, Niza, Suecia, Londres

[11] Traducido del original: "An event or practice (even a text) does not exist apart from the forces of the context that constitute it as what it is. Obviously, context is not merely background but the very conditions of possibility of something".

y Roma, además del estreno de su *Concierto Elegíaco* n.º 3 para guitarra y orquesta (1986) con Julian Bream como solista y la orquesta de Cámara Inglesa, bajo su dirección (De Paula Soler 1986d: 17). Tanto es así que la mayor parte de esta entrevista gira con espontaneidad sobre temas propiamente estéticos y musicales, como los puntos de encuentro y desencuentro de la música académica y popular, la no existencia de una escuela de guitarra cubana o española, su labor artística y musical frente a la OSN y el Concurso y Festival de Guitarra de La Habana. Sobre este último, cabe destacar la magnitud del evento a través de sus invitados y la concepción artística que manifiesta Brouwer en su personal visión, más allá de las habituales constricciones ideológicas habaneras, en respuesta a la pregunta de De Paula: "¿Puedes hacer un avance de programación de los artistas invitados [a la próxima edición]?":

> Estarán Paco de Lucía, el dúo de Frankfurt, el dúo Asat de Brasil, el argentino Cacho Tirao, con el que quizá haremos el doble concierto de Piazzola y también estás tú invitado para ser el Tempo de Benguerel. También algunos premiados de los más importantes concursos internacionales como el de París. A mí me interesan los repertorios y los hombres que los hacen. Es decir, puedo invitar a nombres gloriosos y quizá el repertorio no corresponda a lo que estos nombres significan; en cambio si ligamos el trabajo del hombre con sus contenidos, que es mi tesis de toda la vida, se logra una cosa hermosa (De Paula Soler 1986d: 17).

Reflexiones finales

Los textos de los músicos cubanos analizados desde un enfoque crítico del discurso sacan a la luz importantes aspectos del desarrollo y la difusión de la actividad musical contemporánea cubana en las décadas de 1970 y 1980. A través de las páginas de *Ritmo*, sus escritos y sus palabras, ya fuera como autores o como entrevistados, reproducen la narrativa y la historiografía posrevolucionaria de la isla, pese a su distante *locus* de enunciación de las fronteras cubanas. Frente a las interrogantes de quiénes, dónde, cómo, cuándo, por qué y para qué se desarrollan estas prácticas discursivas, no resulta difícil advertir la autoría de unas "élites simbólicas" de acceso privilegiado al discurso público —convirtiendo al resto en ese *otro* de *nosotros* mismos, es decir, *(nos) otros*— que responden al engranaje ideológico dominante de una época y un

contexto histórico específico —poder manifiesto en la organización social que "detrás" de sí guardan estos discursos—.

Desde el exterior de la isla, los enunciados de Loyola, Cecilio y Evelio Tieles responden a intereses musicales que, al amparo de una identidad nacional reforzada, legitiman la versión oficial de una historia de la música cubana que, invariablemente, manifiesta la defensa de un proyecto político y social. Sin embargo, si bien no se distancia de la narrativa oficial, el posicionamiento que trasciende de las palabras de Brouwer evidencia la coexistencia de más de un discurso de divulgación de la música cubana en la escena internacional. En este caso, menos ideológico, más espontáneo y centrado en cuestiones propiamente musicales que, por consiguiente, encajan con uno de los momentos de mayor apogeo en la carrera del mundialmente reconocido guitarrista, compositor y director de orquesta cubano.

La apuesta de Barce por la música cubana en casi una decena de números de *Ritmo* durante la década de 1980 evidencia, más allá de la habitual sección "Internacional", su manifiesta identificación con el quehacer musical de los llamados países periféricos (*los otros*) y, sobre todo, su llamativa afición por la actividad musical y socio-cultural desarrollada en la isla caribeña: "[…] la música cubana, como creación, debe figurar hoy a la cabeza de todo el continente americano. No sólo por su alto nivel técnico, sino por su variada y rica inventiva" (Barce 1987: 89). Junto a los textos de De Paula Soler, sus enunciados resisten un cuidadoso y necesario análisis crítico que, como continuidad del presente capítulo, aportaría una visión más completa y diáfana de la muestra documentada. Examinar sus textos sobre la actividad musical de la isla en los años ochenta garantizaría, en efecto, la apertura de una nueva ventana para pensar, no sin poca complejidad, en las formas en las que sus discursos occidentales construyen "su imagen de sí misma y de 'otros', su sentido de 'nosotros' y de 'ellos', sus prácticas y relaciones de poder hacia el Resto" (Hall 2013 [1992]: 107).

Bibliografía

Amer, José (1989): "Clave con los hermanos Tieles" (entrevista), en *Clave*, 4/12 (1ª época): pp. 56-60.

Barce, Ramón (1984): "Jornadas de Música Cubana Contemporánea", en *Ritmo*, LIV/544: p. 67.

— (1984): "II Festival Internacional, Moscú (URSS)", en *Ritmo*, LIV/547: p. 70.
— (1987): "II Festival Internacional de Música Contemporánea", en *Ritmo*, LVIII/573: p. 89.
— (1987): "Harold Gramatges", en *Ritmo*, LVIII/579: p. 97.
— (1992): "Amadeo Roldán", en *Ritmo*, LXIII/630: pp. 42-43.
— (1993): "Carlos Fariñas", en *Ritmo*, LXIV/644: pp. 56-57.
— (2009 [1993]): "Algunos caracteres de la música cubana actual", en Francisco de Dios Hernández y Elena Martín (eds.), *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 635-643.
Bhabha, Homi K. (2011 [1994].): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
Bourdieu, Pierre (1977): "La production de la croyance" (Contribution à une économie des biens symboliques), en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13: pp. 3-43.
— (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
— y Passeron, Claude (1977): *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.
Carpentier, Alejo (1946): *La música en Cuba*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
— (1979, 1988 y 2004): *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
Daufí, Xavier (1986): "Francesc de Paula Soler" (entrevista), en *Ritmo*, LVII/566: pp. 80-81.
De Paula Soler, Francesc (1984): "II Concurso y Festival Internacional de Guitarra", en *Ritmo*, LV/549: pp. 59-60.
— (1985): "La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba" (entrevista a los hermanos Evelio y Cecilio Tieles), en *Ritmo*, LV/554: pp. 30-31.
— (1986a): "III Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana / Cuba, abril 15 al 27 de 1986. Un concurso y festival dedicado a Leo Brouwer", en *Ritmo*, LVII/567: pp. 18-21.
— (1986b): "I Encuentro Latinoamericano sobre enseñanza artística", en *Ritmo*, LVII/568: p. 59.
— (1986c): "IX Jornada de Música Cubana Contemporánea", en *Ritmo*, LVII/568: pp. 60-61.
— (1986d): "Leo Brouwer. 30 años de vida artística" (entrevista), en *Ritmo*, LVII/569: pp. 14-17.
Eli, Victoria (2000): "Loyola, José", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 1064.

Fairclough, Norman (1995): *Critical Discourse Analysis*. London: Longman.

Foucault, Michel (1981): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.

Giro, Radamés (2007): *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba* (4 vols.). La Habana: Letras Cubanas.

Grossberg, Lawrence (1997 [1995]): "Cultural Studies: What's in a Name? (One More Time)", en *Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, pp. 245-271.

Hall, Stuart (2010 [1990]): *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (comps.). Popayán/Lima/Bogotá/Quito: Envión Editores/Instituto de Estudios Peruanos/Instituto de Estudios Sociales y Culturales/Universidad Andina Simón Bolívar.

— (2013 [1992]): *Discurso y Poder*. Ricardo Soto Sulca (ed.). Huancayo: Melgraphic.

Loyola, José (1983): "La música contemporánea cubana", en *Ritmo*, LIII/529: pp. 11-16.

Madrid, Alejandro L. (2010): "Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música", en *Revista Argentina de Musicología*, 11: pp. 17-32.

Mignolo, Walter D. (2015): *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles (Prólogo y selección). Barcelona/Ciudad Juárez: Barcelona Centre for International/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Morales Flores, Iván César (2022): "Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica (1959-1990)", en *Resonancias*, 26/50: pp. 45-75.

Orovio, Helio (1981): *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.

— (2004): *Cuban Music From A to Z*. Durham: Duke University Press.

Pérez, Ailer (2011): *Música académica contemporánea cubana (1961-1990)*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

— (2018): "En busca de un acervo documental perdido: El Festival de Música Contemporánea de La Habana", en *El Sincopado Habanero*, III (septiembre-diciembre): pp. 4-9.

Rodríguez López, Marina (2002): "Tieles", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 291-292.

Sánchez, Maruja (1982): *V Jornada de Música Cubana Contemporánea* [folleto]. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Sosa-Valcárcel, Aimiris, De-Aguilera-Moyano, Miguel y De-la-Noval-Bautista, Luis-Alain (2019): "Sistema de comunicación, poder y socialismo: el caso de Cuba", en *Profesional de la información*, 28/6. https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/epi.2019.nov.16 [Consultado 15/08/2023].

Tieles Ferrer, Cecilio (1985): "La música cubana actual", en *Ritmo*, LV/554: pp. 28-31.

Van Dijk, Teun A. (2008): *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach.* Cambridge: Cambridge University Press.

— (2009): *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.

— (2016): "Estudios críticos del discurso: un enfoque sociocognitivo", en *Discurso & Sociedad*, 10/1: pp. 167-193.

Weiss, Gilbert y Wodak, Ruth (2003): "Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis" (Introducción), en Gilbert Weiss y Ruth Wodak (eds.), *Critical Discourse Analysis*. *Theory and Interdisciplinarity*. London: Palgrave Macmillan, pp. 1-32.

Wodak, Ruth (1996): *Disorders of Discourse*. Harlow: Longman.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_016

16. EL GAITERO CUBANO-GALLEGO EDUARDO LORENZO DURÁN (1911-2003): UNA HISTORIA DE PERVIVENCIA CULTURAL

Susana de la Cruz Rodríguez*
Universidad de Oviedo

En el fondo del alma gallega, como en relicario maravilloso,
vive aún la tradición diluida en amor, rica y serena
(Mercedes Vieito de López, "Lo que no muere",
Eco de Galicia, La Habana, 1928)

Resumen: Eduardo Lorenzo Durán (Batabanó, 1911-La Habana, 2003), gaitero, constructor de gaitas y formador de jóvenes intérpretes, se conforma como punto de convergencia en el que se entrelazan, en una misma persona, las identidades culturales galaico-cubanas. Cubano hijo de gallegos, con solo un año de vida se traslada a la patria de ascendencia. Su vida transita entre la emigración, el regreso a la isla y la Galicia transoceánica sobre la que desarrolló su quehacer profesional. Al final de su vida entra en conflicto entre la Galicia imaginada de sus recuerdos de medio siglo y la Galicia real de su pueblo de Arbo Sela, que visita poco antes de morir. Este trabajo pretende estudiar la biculturalidad en Lorenzo, así como el proceso de transculturación de lo gallego en su quehacer. Se apoya en la revisión de las obras de Ortiz y García Canclini, como línea teórica evolutiva en el estudio de la transculturación, así como en las de Núñez Seixas en cuanto al asociacionismo y las migraciones del contexto gallego y los de Ogas sobre la construcción de la identidad

* Beneficiaria del programa de Ayudas para la realización de Tesis Doctorales, del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Oviedo. Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación "Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)" (MCI-20-PID2019-108642GB-I00) de la Universidad de Oviedo financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

sonora y el exilio, con el fin de comprender cómo transitan las hibridaciones culturales en los sucesos personales de este gaitero.

Palabras clave: gaita en Cuba, gaitero cubano gallego, asociacionismo y migraciones en Cuba, gallegos en Cuba, músicas iberoamericanas.

THE CUBAN-GALICIAN PIPER EDUARDO LORENZO DURÁN (1911-2003): A HISTORY OF CULTURAL SURVIVAL

Abstract: *Eduardo Lorenzo Durán (Batabanó, 1911-Havana, 2003) was a piper, bagpipe builder, and professor of young performers who became a point of confluence between Galician and Cuban cultural identities. Born in Cuba to Galician parents, at 1 his family relocated back to their homeland, Spain. His life revolved around emigration, between Cuba and the transoceanic Galicia, where he developed his professional work. At the end of his life, he came into conflict between the Galicia he envisioned after fifty years of memories and the real Galicia represented by his home village —Arbo Sela— which he visited shortly before his death. This essay aims to study biculturality in Lorenzo, as well as the process of cross-cultural transformation of the musician's activity. This is based on the examination of the approaches done by Ortiz and García Canclini as an evolutionary theoretical line in the study of transculturation; Núñez Seixas regarding associationism and migrations in the Galician context; and Ogas on the construction of sound identity and exile as a way to understand how Lorenzo's personal events impacted cultural interbreeding.*

Keywords: bagpipes in Cuba, Galician Cuban Piper, associations and migrations in Cuba, Galicians in Cuba, Ibero-American musics.

Introducción

El gaitero Eduardo Lorenzo Durán, cubano de nacimiento e hijo de gallegos, se formó como gaitero en Galicia, pero desarrolló gran parte de su vida en La Habana. Este músico resulta un ejemplo pertinente para estudiar cómo la cultura gallega, a través de la gaita como instrumento representativo

de las tradiciones gallegas, supo conservarse y transmitirse en la actividad cultural de Lorenzo en el país americano. El desempeño musical de Lorenzo es un ejemplo de pervivencia cultural, en el que a través de su desarrollo como músico, lutier y profesor podemos apreciar cómo supo sortear los cambios a espacios geográficos diversos y adaptarse a contextos económicos y políticos cambiantes del siglo XX cubano.

Este trabajo pretende estudiar, a través de la vida de Lorenzo, cómo se produce en él la apropiación de la identidad gallega y cómo convive con lo cubano. Esta construcción identitaria marcada por la biculturalidad se puede apreciar a través de su obra y los espacios donde se desarrolló como músico. Acciones y contextos donde la galleguidad y su relación con la gaita ocupa un lugar relevante. El estudio de este músico y la forma en que negocia su gallegidad dentro del contexto cultural cubano pre y posrevolución se apoya en las propuestas de Fernando Ortiz (1940) y Néstor García Canclini (2001) en torno al estudio de la transculturación. En cuanto al asociacionismo y las migraciones del contexto gallego en Cuba, se toman como referencia los trabajos de Xosé Manoel Núñez Seixas (2019, 2020), Juan Andrés Blanco Rodríguez y Arsenio Dacosta (2020). Por último, para atender la construcción de la identidad y su representación sonora y el impacto que en esta puede tener la migración o el exilio, se tienen en cuenta los trabajos de Julio Ogas (2019) y de Georgina Born y David Hesmondhalgh (2000).

1. La gaita y el gaitero emigrantes: símbolos de tradición e identidad étnica

Para estudiar la obra de Lorenzo Durán, se hace necesaria una reflexión previa, desde el marco teórico, sobre algunos aspectos históricos y conceptuales. La construcción de identidades desde la otra orilla, en el caso gallego, tuvo fuertes conexiones con un periodo histórico neocolonial (1898-1959) que le permitió en Cuba la apertura a oportunidades que carecían los gallegos en su propia tierra.[1] Así, las relaciones trasatlánticas entre Galicia y Cuba

[1] Este periodo se inicia con la intervención norteamericana a Cuba, donde la isla pasa de ser colonia de España a ser neocolonia de Estados Unidos.

encontraron fuertes conexiones en el siglo xx. De este periodo destaca su primera mitad, los años veinte, en la que es posible constatar la presencia de unos "150 mil gallegos residiendo en Cuba, 50 000 de ellos asociados al Centro Gallego" (Guerra Vilavoy 2019). Esto coincide con el periodo de emigración masiva a las Américas (1880-1930) de ciudadanos españoles de diferentes comunidades autónomas, aunque Galicia y Asturias fueron las que más se hicieron notar.

Siendo Cuba el segundo destino de la emigración gallega a las Américas, luego de Argentina, destaca la creación de asociaciones de gallegos residentes en la isla, que se organizaban según los distintos concejos y comarcas gallegas de procedencia. Núñez Seixas señala que se trataba de "un fenómeno polifacético, que encontró expresión en decenas de iniciativas que tuvieron lugar a nivel local, vinculando a las parroquias gallegas en Europa con sus vecinos que ahora residían en La Habana" (2019: 705). Se especifica como primer impulso, en este sentido, la fundación de la Sociedad de Beneficencia Naturales de Galicia en 1871 y el Centro Gallego en 1879, llegándose a alcanzar en la década de 1930 la presencia de un total de 204 asociaciones gallegas en Cuba (Guerra 2019).

Para estos grupos de gallegos emigrados fue de vital importancia conservar las tradiciones de la cultura de origen, entre ellos la música (Pinheiro 2008). Así, con el fin de preservar los estamentos de poder preestablecidos en las comunidades gallegas de procedencia, la conservación de los elementos simbólicos considerados como identitarios de su cultura fue un eje conductor en sus actuaciones. En relación con este tipo de procesos, García Canclini señala estos momentos o fragmentos estáticos de rasgos identitarios captados dentro de un sistema, como una imagen fotográfica. Un conjunto de símbolos cuya selección y relevancia está reforzada por intereses hegemónicos de resaltar tales rasgos, con el objetivo de construir o enfatizar determinados elementos comunes "en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia" (García Canclini 2001: 17). De esta manera, la exaltación del sentimiento gallego fue promovida por los grupos dirigentes de estas asociaciones y reflejada en la prensa gallega de La Habana, en la construcción de símbolos arquitectónicos monumentales (como el palacio del Centro Gallego y su Teatro Nacional), las escuelas de instrucción adscritas a las asociaciones, los servicios hospitalarios o la reproducción de las romerías galaicas en la campi-

ña cubana, entre otros. Con ello se idealizaba y evocaba la tierra dejada y se reconstruía en la patria de acogida una gloria nunca vivida, pero sí imaginada y deseada. De este modo, los símbolos identitarios gallegos se perpetuaron en la pintoresca Habana como uno más de los colores de la mestiza ciudad caribeña.

Dentro de las romerías galaicas de La Habana, o de las obras de teatro costumbristas del Teatro Nacional, se recreaba el uso de la indumentaria popular, los bailes y músicas a través de la gaita y el tamboril, como instrumentos representativos de sus tradiciones. Un ejemplo de esta exaltación de la identidad gallega, a través de la gaita, podemos apreciarlo en el artículo publicado en 1908 en la revista habanera *Galicia*, en la que se señalaba lo siguiente:

> No es instrumento de salón ¡no!... ese círculo es para ella demasiado mezquino, necesita la amplitud de los valles, el aire puro, la aromática brisa de los bosques de Galicia, necesita oír el blando susurro de las auras, el canto de las aves.
> No es, pues, de admirar que el trabajador gallego, el incansable y honrado bracero, cuando tiene que abandonar a su querida Galicia, al ídolo de sus ensueños, lleve consigo la gaita gallega, porque en cierta manera lleva consigo a la misma Galicia (Senra 1908: 3).[2]

Estas hiperconnotaciones de lo simbólico en cuanto a las representaciones identitarias desplazadas, como es el caso de los gallegos de La Habana, encuentran un refuerzo apropiado a través de la música como ente primario. La música, a decir de Born y Hesmondhalgh, se construye como elemento acertado, ya que carece de significado denotativo, a diferencia de las artes visuales y literarias, cuyas connotaciones son más evidentes. De esta manera, la gaita y la música con gaita fueron de especial trascendencia para los gallegos emigrados puesto que, como sucede con otros ámbitos culturales y geográficos, sus

> asociaciones cognitivas, culturales y emocionales, y sus abstracciones, son quizás las que ofrecen deseo subjetivo, de carga exótica para la otra cultura sobre la

[2] Euquerio V. Senra, "La alborada y la gaita", en *Galicia* (La Habana), n.º 45, 31 de octubre de 1908: 3.

> música en la fantasía social. Estas cualidades también son medios para la auto idealización y, a través de la repetición de los tropos y géneros de identidad existentes en la música (himnos nacionales, canciones patrióticas), para el refuerzo de las identidades colectivas existentes (Born y Hesmondhalgh 2000: 32).

En igual analogía, la figura del gaitero se hallaba vinculada a los efectos simbólicos de su instrumento. Hombre por excelencia que durante la primera y mayor parte del siglo XX actúa como representante de "nuestras tradiciones, fuerte y varonil como la raza" (Bayona 1958: 64).[3] Resultan significativas las expectativas que recaen sobre el músico, como se puede apreciar a través del artículo "El Gaitero", publicado en La Habana por la revista *Eco de Galicia*:

> Ahí tenéis; es él quien personifica los arcádicos tiempos y todo el carácter idílico de nuestra raza, no contaminada por el hálito de la civilización. […] las notas que a tu instrumento arrancas son como la salmodia inmortal que canta la nostalgia, al nuevo día, a la soledad; son sus suspiros, son quejas, y es tu leyenda la de las escondidas dichas anacreónticas, la del atrio bullidor y festero, de la sencillez y ternura primitiva, la del clásico laurel y la del paternal roble; y porque no eres solamente patrimonio de una tierra, sino de una raza, te debemos un ferviente culto, que los siglos no fueron ni serán capaces de destruir.
> Él y la gaita son los más directos descendientes de aquella emigración aria que un día vio amanecer por primera vez el cielo bañado en brumas de Suevia, y que saludaron a la aurora y a la selva virgen y al valle húmedo con las notas nostálgicas del soñar errante. El falso Ossián y la musa gaélica resucitan donde el gaitero da al aire sus sonidos de oboe (Canitrot 1920: 16).[4]

De esta manera, el gaitero se convirtió en un representante de esta región norte peninsular en las colonias gallegas cubanas. Era el encargado de perpetuar, desde su atuendo hasta su música, toda la herencia popular como símbolo de las costumbres y tradiciones gallegas en estas colonias de ultramar. Antítesis de modernidad, o sea de las músicas de moda del caribe cubano y

---

[3] Juan José Bayona, "En defensa de la gaita", en *El progreso de Asturias* (La Habana), abril de 1958: 64.

[4] Prudencio Canitrot, "El Gaitero", en *Eco de Galicia* (La Habana), año IV, n.º 116, 4 de abril de 1920: 16. El artículo fue reproducido en tres ocasiones en *Eco de Galicia: revista ilustrada y de información de la colonia gallega en Cuba*, n.º 116 (1920), 321 (1927) y 341 (1928).

de su nuevo contexto geográfico, la función del gaitero y su música representaba el polo opuesto a todo lo que a integración en la patria de acogida se refiere. La representación del gaitero gallego como "ser nacional gallego" le aseguraba la misión de la conservación inalterada de una tradición, como si fuera un ser caricaturesco y estereotipado, fiel "testigo de la esencia de ese pasado glorioso que sobrevive a los cambios" (García Canclini 2001: 158) y rutas transoceánicas del devenir histórico.

Esta representación o encarnación en un músico/actor, como era la figura del gaitero, estaba al margen de otros músicos gallegos (José Castro Chané, José F. Vide, Juan Montes o Joaquín Zon) que interpretaban y componían músicas al estilo clásico occidental (óperas, canciones, zarzuelas) y que, con temática nacionalista gallega, se programaban para el sector más culto de la burguesía gallega que se recreaba en el Teatro Nacional del Centro Gallego.[5] En cambio, el gaitero se conformó como el representante del pueblo gallego, no ya de su aristocracia, sino del sector más popular, aquel cuyo espacio de desarrollo encontró sitio en las romerías gallegas de La Habana, y que convivió con los músicos populares cubanos y las principales orquestas del momento. El estudio de estos músicos populares ha gozado de menor atención en el espacio de investigación académico.

2. Eduardo Lorenzo Durán dentro del mito del ser gaitero: apuntes biográficos

Eduardo Lorenzo desembarcó en La Habana de 1948, conformándose como una de las figuras más representativas del gaitero gallego inmigrante. Su padre, Joaquín Lorenzo Estévez, "Carteyo", era gaitero de oficio, así como su abuelo. Su hermano mayor, Antonio Lorenzo, también gaitero, se había instalado hacía años en La Habana como chofer en la casa de Genaro Sánchez Galarraga, tío del poeta y dramaturgo Gustavo Sánchez Galarraga —quien escribiera para las obras teatrales del Nacional y letrista de Ernesto Lecuona—. Lorenzo desde niño acompañaba a su padre con el tamboril al

[5] Sobre la obra de estos podemos localizar un campo de trabajos publicados más extenso, como los de Varela de Vega (1990), Villanueva (2004, 2016), Gómez y Cancela (2018) y Jurado Luque (2022), entre otros.

mismo tiempo que, a escondidas de su progenitor, aprendía a tocar la gaita. Luego tomó clases con el gaitero Pío Paradiñeiro quien fue su maestro y le regaló su primera gaita. De esta manera, Lorenzo estuvo vinculado desde su infancia a las romerías gallegas en Galicia. Una descripción sobre las romerías gallegas en las que participó fue narrada de esta manera:

> Allá las fiestas comienzan con lo que nosotros decimos las vísperas, el sábado por la noche. En la mañana del domingo, durante el toque de diana, salen las bandas de música y los gaiteros por todo el pueblo; después, misa y procesión. Sobre las cinco o seis de la tarde echan unos voladores que anuncian la fiesta. Entonces de nuevo a tocar y de nuevo a bailar. La gente tomando vino y comiendo pulpo. Y venga broma… y venga fiesta.
> Fue en una de esas fiestas cuando por primera vez toqué por las calles atestadas de la aldea. Faltó el tamborilero del pequeño conjunto de mi padre y me ofrecí para hacerme cargo del redoblante. No confiaban de que pudiera hacer un buen papel, pero lo hice.
> Tenía solo nueve años y con la caja al pescuezo me paseé por las calles de Arbo Sela. La gente lloraba de verme tan chiquito y ya ayudando en casa, porque lo pagaban. Desde entonces, papá en la gaita, mi hermano en el bombo y yo en el redoblante. Así hasta que papá murió y mi hermano vino para Cuba (Alejo 1991: 58).

Lorenzo se mantuvo residiendo en la aldea gallega; continuó tocando el redoblante y con 15 años asumió el rol de gaitero cuando su hermano se trasladó a Cuba: "Formé una orquestica muy bonita con bombo, redoblante, gaita, platillo y clarinete. Las comisiones de fiesta nos buscaban mucho. Siempre empezábamos con un pasacalle y después jotas, valses, muñeiras, pasodobles, mazurcas. Estaban de moda entonces *Serranillo* y *Capullito de azucena*" (Alejo 1991: 59).

Las motivaciones que lo llevaron a regresar a su país de nacimiento las describe en la publicación antes citada. Confiesa que era cubano, pero carecía de documentación para demostrarlo, por lo que tuvo que cumplir con el servicio militar, en el Regimiento de Cazadores de Caballería n.º 4 de Burgos durante un año. Luego intentó reorganizar su agrupación musical, algo que duró poco tiempo, pues estalló la Guerra Civil. La revista *Cultura Hispánica* complementa esta información, pues añade: "En España me crié, trabajé y pasé el Servicio militar. También me tocó combatir en la guerra civil española por todo Aragón, en Teruel. Cumplí con mi patria" (Sosa 1997: 1). En

Galicia, se desempeñó como aserrador de madera y fabricante de cepillos, probó suerte en Madrid como paleador de carbón y luego como cocinero en Lisboa. Ante la crítica situación económica que vivía la península, Lorenzo decidió hacer las Américas y trasladarse a La Habana: "hasta que un buen día decidí regresar a Cuba. Y el 30 de agosto de 1948, a las diez de la noche, bajaba las pasarelas del Marqués de Comillas" (Alejo 1991: 59). Lo acogió en Cuba su hermano, iniciándose como vendedor de ostiones y trabajando posteriormente en distintos oficios: albañil, carpintero, pintor y encargado de edificio.

Lorenzo compartía estos oficios con aquel que lo haría trascendental para la comunidad española en Cuba: el de gaitero. En sus primeros años en Cuba, el lutier asturiano de apellido Villazón le construyó su primera gaita en Cuba y lo inició en el arte de la lutería. Comenzó a relacionarse con los gallegos emigrados y a asistir a las romerías de la colonia gallega, asociándose a la Agrupación Artística Gallega desde el mismo año 1948 (figura 16.1).

Figura 16.1: Eduardo Lorenzo (*centro*) y su hermano Antonio (*derecha*) en las romerías gallegas de La Habana. Fotografía: Archivo de la familia Lorenzo Durán.

Su vínculo con otros gaiteros emigrados lo llevó a conocer al gaitero gallego Gelasio Martínez, clarinete de la Banda de Música del Estado Mayor del Ejército e integrante del Quinteto Barcalés, con quien llegó a tener una relación familiar al contraer segundas nupcias con su hija. Ambos participaron en romerías y actividades de las sociedades, también acompañando al coro típico conformado en Cuba, Aires d'a terra.[6] Dentro de esta formación coral compartió la actividad de gaitero con Gelasio Martínez y Antonio Lorenzo (figura 16.2).

Figura 16.2: Eduardo Lorenzo como parte del coro típico Aires d'a terra. Fotografía: Archivo de la familia Lorenzo Durán.

Lorenzo desarrolló una relación profesional y de amistad con el gaitero José Posada Alonso del Quinteto Monterrey y con su hijo, Rodolfo Posada (figura 16.3). Tocó de conjunto al gaitero asturiano José Antonio Rodríguez González, conocido como el Gaiterín de La Habana, asociándose también al Centro Asturiano.

Lorenzo conoció a otros gaiteros de su generación en La Habana, con los que compartía oficio, si bien la mayoría emigraron nuevamente con el triunfo de la Revolución cubana. De tal manera que, aproximadamente, entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado, Lorenzo —junto al Gaiterín, y al re-

[6] Dicha agrupación coral pertenecía a la Sociedad Rosalía de Castro, de la que era director el tenor José Verdini.

Figura 16.3: Eduardo Lorenzo en distintas etapas de su vida en Cuba, con los gaiteros José Antonio Rodríguez, José Posada y Rodolfo Posada. Fotografía: Archivo de la familia Lorenzo Durán.

doblante de Rodolfo Posada— se convirtió en el último de los gaiteros nacidos a principios de siglo que se mantuvo activo en las festividades de la colonia gallega en Cuba: "Entonces éramos 82 gaiteros en Cuba, muchos hijos de comerciantes, empresarios y bodegueros que cogieron miedo cuando triunfó la Revolución y se marcharon. Soy el último gaitero, de los gaiteros viejos yo soy el último" (Sosa 1997: 1).

El espacio asociativo se modificó significativamente tras el triunfo de la Revolución en 1959. Estas asociaciones regionales se vieron limitadas en sus actuaciones y atentamente observadas por las instituciones del Estado cubano. Nos comenta Juan Andrés Blanco que

> En 1961, el Estado cubano procedió a la incautación de las propiedades de aquellas entidades que tenían entre sus funciones las ofertas de servicios sanitarios y educativos. Estas fueron privadas a la vez de sus sedes y de los negocios o inversiones que tributaban

> económicamente al sostenimiento de las mismas. Algunas continuaron existiendo formalmente, como las sociedades de beneficencia y las culturales y muchas de las microterritoriales. Sin embargo, sus actividades se vieron notablemente disminuidas […] se mantuvieron limitadas a ciertos servicios recreativo-culturales y, sobre todo, a proporcionar reposo póstumo a los asociados difuntos.
> Un elemento central en la vida de las asociaciones, como lo había sido la prensa étnica, desaparecería progresivamente (Blanco 2020: 87).

Si bien la herencia cultural española forma parte indiscutible de la cultura cubana, la visibilidad de sus manifestaciones luego de 1959 estuvo relegada, perdiendo protagonismo frente a la herencia cultural africana. Esta última sí tuvo un espacio prevalente y claro en los medios de comunicación cubanos, en la expresión de su religiosidad, en la creación de organizaciones propias y en el acceso a programaciones culturales. La política cultural esquematizó y patentó la herencia africana sincrética como principal referente de lo folklórico cubano. De esta forma, es posible apreciar la construcción de una valoración opuesta entre el legado africano y el español, a través de la cual se pretende proteger al oprimido contra el opresor, en un ideario anticolonialista expresado en la destrucción intencionada de los símbolos culturales del antiguo grupo dominante. Estos fenómenos, explicados desde las teorías socioculturales de García Canclini, encuentran expresión en lo que describe el autor como las políticas de homogeneización. En estas, determinados símbolos culturales son seleccionados por el nuevo poder dominante, que los define como representantes de su nacionalidad, por ser rasgos culturales más apropiados a su discurso político. A propósito de esta idea, apunta el investigador Juan Andrés Blanco que

> En un régimen de marcado carácter nacionalista, se verá con recelo cualquier tipo de asociación no impulsada por él mismo y más si de alguna forma recrea aspectos de identidades políticas que puedan aparecer como alternativas a la cubana. Además, muchas veces se considerará a las asociaciones de las que parte de sus elites anteriores a la Revolución han abandonado el país, como susceptibles de servir de plataformas de oposición política (Blanco 2020: 88).

De esta manera, se designó un Comité de Integración Revolucionario en 1961 y un interventor para cada asociación, con facultades en las juntas y

reuniones con el objetivo de "encauzarlas y organizarlas" de acuerdo con los principios revolucionarios (Blanco 2020: 99-100). La vida cultural y recreativa dentro de las asociaciones regionales, donde los gaiteros como Lorenzo interpretaban las músicas gallegas y asturianas, se vio limitada: "incautados los centros asociativos fundamentales, el proceso de control de las asociaciones continuó. Seguirán vigentes solo algunas de las culturales, con mínima actividad, pero sin actividad recreativa que, como apunta el investigador J. A. Vidal, 'no casaba con el programa de desarrollo de una cultura nacional cubana y socialista'" (Blanco 2020: 103).

Como todo inmigrante, Lorenzo es un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación. El tránsito en Lorenzo dentro de este rango de opuestos, entre desajuste y ajuste, se puede observar y valorar en su actividad musical. No se limitó a los espacios de la colectividad gallega —que en sí misma se permeaba cada vez más de descendientes de primera y segunda generación de gallegos, así como cubanos en general—, sino que se integró a otras agrupaciones e instituciones de la escena musical habanera. Su condición de cubano de nacimiento le facilitó la pervivencia de su desempeño musical como gaitero, en medio de la vorágine que acontecía a las sociedades regionales. También supo adaptarse a los nuevos cambios políticos como a los contextos territoriales por los que había transitado en su historia de vida.

En 1968, a veinte años de regresar a Cuba, Lorenzo formó parte del catálogo de la empresa musical cubana Benny Moré, del Ministerio de Cultura. Dentro de esta integró el conjunto vocal español Los Tenorios (dos guitarras, acordeón y panderetas; figura 16.4), así como la agrupación tradicionalista Los Asturo-Galaicos (trío de guitarra, acordeón y gaita). En estas agrupaciones tocaba, principalmente, la gaita, así como la pandereta y la batería. A partir de 1970, el propio Ministerio de Cultura le encargó tocar en el restaurante de motivo español El Colmáo, un rinconcito de España en el corazón de La Habana, en el barrio Cayo Hueso de Centro Habana.

Lorenzo constituye un antecedente pionero, y probablemente único, dentro del circuito de músicos profesionales de La Habana, donde un gaitero es contratado de forma permanente y por veintidós años (hasta su jubilación

Figura 16.4: Eduardo Lorenzo a la derecha con la pandereta, como parte del conjunto vocal español Los Tenorios, en el Castillo de Jagua en La Habana. Fotografía: Archivo de la familia Lorenzo Durán.

en 1992), en una organización cubana de cultura subordinada al gobierno central, al margen de las colonias españolas. A otros intentos posteriores, por parte de las agrupaciones de gaiteros nacidas del sector asociativo español en Cuba, les fue negado el acceso a conformarse como agrupaciones propias con reconocimiento y representación. Este hecho condiciona la propia expresión musical, puesto que para ejercer su actividad musical están forzadas a contar con reconocimiento oficial. Esta representación permite la observación de su propia expresión artística, dentro de lo que la política cultural considera válido como cultura. De esta manera, aquella manifestación cultural que no se encuentra validada por la autoridad gubernamental y que, por ende, carece de representación oficial, se encuentra desplazada a la informalidad, sitio que actualmente ocupan las nuevas generaciones de jóvenes gaiteros de La Habana.

En cuanto al repertorio interpretado, a su regreso a la isla acompañaron a Lorenzo sus músicas de antaño, de conjunto con la incorporación de nuevas piezas con las que tendría que asumir la escena habanera. Como refiere Ogas, el músico migrante establece un proceso de mediación, seleccionando determinados géneros y estilos musicales "con el fin de establecer interrelaciones entre las connotaciones propias de los espacios sonoros que estos aluden" (Ogas 2019: 146), y redundan, en fin, en la búsqueda de su propia identidad sonora. Lorenzo define estos espacios, delimitando el repertorio entre el público cubano y español en general, al público específico de las festividades gallegas. En el caso del primero, nos cuenta en el boletín *Cova Céltiga* (2001) que interpretaba en el espacio del Colmáo "no sólo música gallega, sino española en general e internacional también, pues lo mismo tocábamos una muñeira que un choti o sevillana y hasta americanas y cubanas, como la famosa conga *La Chambelona*, o el sucu-sucu *Los majases no tienen cueva, Felipe Blanco se las tapó"* (Cid Domínguez 2001: 1) (tabla 16.1).

Tabla 16.1: Repertorios en la selección musical de Eduardo Lorenzo.

Sociedades españolas	Ministerio de Cultura
Músicas del folclore gallego Himnos, muñeiras, jotas, valses, pasodobles, canciones gallegas acompañando al coro	Músicas de moda Música gallega, española en general, americana y cubana

Para garantizar su permanencia dentro de las agrupaciones del Ministerio de Cultura, Eduardo Lorenzo, así como el resto de los músicos del Colmáo, se sometieron a una evaluación de la actividad artística organizada a nivel nacional para todas las agrupaciones en 1980. Cuando entrevisté a su esposa, esta me contó que "Los compañeros lo choteaban diciéndole: '¿gallego, te vas a evaluar con la pandereta...?'".[7]

En el momento de su evaluación, Lorenzo se personó con su caja frente al jurado, que estaba conformado por "Omara Portuondo, un tremendo percusionista de apellido Borrego[8] esposo de Mercedita Valdés, y aquel que cantaba

[7] Entrevista realizada en 2011 por la autora a la esposa de Lorenzo, Antonia Erótida Martínez Xiques.

[8] Se trata del percusionista cubano Guillermo Barreto Valdés.

Vereda Tropical".[9] Sacó su gaita e interpretó la *Alborada* de Veiga, un pasodoble y terminó con *La Cocaleca*. Fue el único músico del Colmáo que sacó la evaluación máxima, terminando con el jurado aplaudiendo de pie. Se dice que la noticia corrió rápido entre el gremio de músicos, quienes impresionados continuaban diciendo "el gallego del Colmáo cogió la A". Cuando esto sucedió, Eduardo tenía sesenta y nueve años. El certificado expedido por el Ministerio de Cultura, firmado el 18 de junio de 1980, se emitió a nombre de la Comisión Nacional de Implantación de la Evaluación Artística, realizada por la Comisión Técnica Nacional de Orquesta de Variedades y Acompañantes.[10]

3. Gaitero, profesor de gaita y lutier

A la vez que se desarrollaba como instrumentista, Lorenzo se preocupó por la transmisión de su música y por la enseñanza de la gaita en un contexto en que casi se perdía. Comenzó a impartir clases de gaita, a la vez que intentaba solucionar una problemática evidente: la ausencia de instrumentos. De esta manera, como ya venía haciendo con sus propias gaitas, preparó el *instrumentarium* necesario para las clases: dos gaitas —en principio, luego más—, así como tamboril, bombo, castañuelas. Este periodo coincide con el final de los años ochenta, época en que se flexibilizaron y ampliaron las relaciones entre Cuba y España. En la isla, la situación económica, tras la caída del campo socialista soviético, devino en una aguda crisis conocida como Periodo especial, por lo que, dentro de las nuevas estrategias promovidas por la dirección del país, se extendieron nuevas medidas de tolerancia comercial hacia las asociaciones de emigrantes. Desde España, la transición democrática planteó la organización territorial autonómica y algunas comunidades establecieron contactos directos con las asociaciones regionales de referencia en Cuba y con sus ciudadanos en el exterior (Blanco 2020: 108).

En medio de la aguda crisis, Lorenzo recorría los espacios habaneros demolidos, las antiguas construcciones, en busca de restos de muebles de ma-

[9] Cantante José Antonio Tenreiro Gómez, conocido como Tito Gómez. Entrevista realizada en 2011 por la autora a la esposa de Lorenzo, Antonia Erótida Martínez Xiques.

[10] Este documento, aportado por Antonia Erótida Martínez Xiques, quedó inscrito como certificado n.º 529, fol. 26, tomo 2.

dera o encofrados de ébano, ácana o granadilla, de los que pudiera nacer un punteiro, un soplete o un ronco de gaita nueva. Los fuelles los fabricaba de goma de ruedas de coches, los adornos de retazos y las terminaciones de hueso, plástico u otros materiales. El torno de fabricación y herramientas fueron donados por su viuda al Taller de Lutiería de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

En la entrevista realizada dentro del primer documental que se realizó sobre la obra de Lorenzo, *O último gaiteiro* (1992: min. 6:50), comentó sobre los gaiteros que pasaron por su taller a reponer payuelas y payones o a hacer reparaciones a sus piezas, ya fueran gaitas gallegas o asturianas. A través de este material también podemos conocer alguno de los nombres de otros gaiteros de la generación de Lorenzo, como su suegro Gelasio Martínez, del que decía: "Gelasio tocaba música de papel, era clarinete solista de la Banda Municipal de La Habana, era gaitero y trabajaba de albañil también" (*O último gaiteiro* 1992: min. 6:12-7:50). Además, Lorenzo menciona a Antonio Lorenzo (su hermano), José Flores, Castaño, Manuel, Mayo, Marcelino, Faustino, Ratón, Claudio, Santa Clara (conocido como gaitero Santa Clara de la tradición asturiana) y el hijo de Santa Clara (*O último gaiteiro* 1992: min. 7:10).

El reconocido gaitero gallego de popularidad internacional Carlos Núñez, a propósito de su primera visita a Cuba un año después a esta producción, en 1993, se refirió a su visita al taller de gaitas de Lorenzo, recordando las gaitas construidas por él y otras más antiguas que conservaba, "como una gaita con unos roncos que producía un sonido impresionante por sus calibres gigantes y un *punteiro* que, siendo gallego, parecía de clara inspiración escocesa" (Núñez 2018: 439). Una anécdota sobre los ornamentos de las gaitas de Lorenzo nos lo cuenta de esta manera:

> Al enseñarme unas de sus gaitas, espléndidamente adornadas con anillas de hueso, yo, europeíto inconsciente, le pregunté si seguía construyéndolas de esa manera. Su respuesta me abrió los ojos ante la situación del país y su desesperación por la falta de recursos: "¡Ay, Carlos! Si no tenemos carne, ¿cómo quieres que tengamos huesos?" (Núñez 2018: 439).

Lorenzo formó parte de esa generación de lutieres americanos que construyeron en ébano las llamadas gaitas negras. A decir de Juan Alfonso Fernández,

actual director del Museo de la Gaita de Gijón, esta fue una moda importada desde el continente americano a toda la región norte peninsular.[11] Las gaitas construidas en la península fueron realizadas en maderas blancas, por ser las que se podían adquirir en esta zona. La moda por las gaitas negras americanas de ébano se extendió entre los indianos, aquellos que, sin ser gaiteros, disfrutaban poseer un ejemplar y mostrarla como trofeo en las paredes de su casa como parte de ese gusto por la otredad, de lo exótico como símbolo de poseer grandes y valiosas experiencias de vida. También formaron parte de la colección de instrumentos de gaiteros que residían en España, los que valoraban la calidad del sonido brillante producido por la madera de ébano (figura 16.5).

Figura 16.5: Algunas gaitas, percusión menor y payuelas fabricadas en La Habana, conservadas por la familia de Lorenzo. Fotografía: Archivo de la familia Lorenzo Durán y la autora.

[11] Entrevista realizada por la autora en el Museo de la Gaita a su director, a propósito de este trabajo, en febrero de 2022.

La generación de estudiantes formada por Lorenzo (figura 16.6) se inició con la agrupación Aires Galegos da Habana, fundada el 27 de septiembre de 1990, de la que formaba parte un cuerpo de baile de jóvenes descendientes de gallegos que interpretaban bailes tradicionales de esta región. Surgieron así cuatro gaiteros que serían los iniciadores de las siguientes generaciones. La enseñanza se hacía por transmisión oral, a la antigua usanza de los maestros gaiteros, ante la ausencia de conocimientos de notación musical. Esta agrupación la integraron dos músicos profesionales de la Banda de Ceremonias del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas, Nelson Dalmau (flautista) y Guillermo Roig (saxofonista), quienes escribieron la música de Lorenzo, además del ingeniero Roberto Puldón. Se sumó el apoyo de la Xunta de Galicia, que

Figura 16.6: Eduardo Lorenzo con sus primeros alumnos de Aires Galegos da Habana (de *izq.* a *drcha.*, en la gaita: Lorenzo, Roberto Puldón, Guillermo Roig, Nelson Dalmau y Danilo).
Fotografía: Archivo de la familia Lorenzo Durán.

incorporó cinco gaitas a la agrupación, el primer método que conocieron Os segredos da gaita de Xose Luis Foxo, así como la visita puntual de profesores de Galicia. Comenzando por la Sociedad Rosalía de Castro, Lorenzo impartió clases en la Artística Gallega y en Monterroso y Antas de Ulla.

El apoyo a la formación de Aires Galegos da Habana por parte de la Xunta de Galicia formó parte de este proceso de reencuentro y apertura mutua entre España y Cuba. Nos cuenta Blanco que inciden las visitas a Cuba de Adolfo Suárez (1978) y Felipe González (1986), y la actuación del cónsul español Juan José Santos Aguado quien, junto a Alicia Alonso, creó el Festival "Huella de España", en el que las sociedades regionales expusieron sus manifestaciones culturales regionales. El espacio del entonces Teatro García Lorca (actual Teatro Alicia Alonso e histórico Teatro Nacional de las comunidades gallegas) se convirtió en sede de las galas artísticas de las sociedades españolas. En el caso gallego, la visita de Manuel Fraga y sus reuniones con Fidel Castro en septiembre de 1991 tuvieron significación para todas las asociaciones españolas, produciéndose además la visita de otros presidentes autonómicos. De este encuentro surgió el libro *Manuel Fraga, un gallego cubano. Fidel Castro, un cubano gallego*, de Miguel Ángel Alvelo Céspedes (2013) prologado por Alberto Núñez Feijóo, entonces presidente de la Xunta de Galicia.

Estos acercamientos posnoventa detonaron en cambios legislativos que reconocían la ciudadanía española a los españoles emigrados y, posteriormente, a sus descendientes. Los cambios más significativos tuvieron lugar de 1995 a 2011 respecto al derecho al voto, donde se reconoció el ejercicio al sufragio activo desde el exterior, convirtiendo como objetivo estratégico para las autonomías de mayor presencia en la isla la caza del voto emigrante a través de programas de "ayudas" enfocados a los asociados y sus descendientes y a potenciales votantes (Blanco 2020: 109).

Resultó significativo para estas autonomías aprovechar la apertura y fortalecer los lazos con los futuros directivos de estas asociaciones en el exterior, propiciando un cambio de orientación en las directivas de las sociedades. El centro de atención se focalizó en los jóvenes como factor de cambio dentro de una estrategia de poscolonización cultural, con especial refuerzo hacia la identidad cultural regional. La séptima disposición de la Ley de Memoria

Histórica facilitó la adscripción de la ciudadanía española desde el exterior para los nietos de emigrados. Este acceso a la ciudadanía y el retorno a la patria de ascendencia de sus antepasados resultó de gran atractivo entre los jóvenes. Ellos visualizaban una patria también idealizada por las hiperconnotaciones del heredado galleguismo regional y económicamente más ventajosa que la isla caribeña. No pocas expectativas personales de estos viajantes se vieron frustradas, pues no todos lograron integrarse o encontrar un mercado laboral apropiado y retornaron a la isla; en su gran mayoría, no conocieron Galicia, sino que se dirigieron directamente a Estados Unidos bajo el amparo de la Ley de Ajuste Cubano.[12]

Entre los programas creados y de los que participaron los jóvenes de las colectividades gallegas y asturianas en Cuba se distinguen el programa Escolas Abertas y el programa Escuela de Asturianía, con programas docentes casi idénticos: intercambios desde y hacia la península de estudiantes y profesorado especializado en interpretación de gaita regional, lenguas regionales, percusiones, confección de indumentaria, baile tradicional, canto y panderetas. De la nueva generación de gaiteros a partir de Lorenzo y del grupo Aires Galegos da Habana se desprendieron nuevos formadores, que comenzaron a crear bajo la guía de Lorenzo las sucesivas agrupaciones en las sociedades gallegas y asturianas. Siguiendo el ejemplo de su maestro, los nuevos gaiteros delimitaron los espacios atendiendo a la música gallega y asturiana tradicional y a la presencia de la gaita gallega y asturiana en la música popular urbana de su época. En lo concerniente a la música tradicional, siguen siendo factores cardinales los géneros como las muñeiras, las jotas, los pasacalles, las marchas procesionales, etc. y su ámbito de realización continúa, principalmente, ligado al contexto de las sociedades españolas.

Entre las nuevas agrupaciones musicales destaca la Andecha Folklore Asturiana, conformada por alumnos de Lorenzo que primero aprendieron la gaita gallega y luego la gaita asturiana. Esta agrupación se fundó y desarrolló su actividad en la Federación de Asociaciones Asturianas de Cuba, donde está tomada la fotografía de la figura 16.7.

---

[12] Esta Ley brindaba acceso a la residencia permanente en Estados Unidos para los cubanos que ingresasen al país de forma legal y decidieran adscribirse a esta norma.

Figura 16.7: Eduardo Lorenzo con sus alumnos de Andecha Folklore Asturiana (Jorge Suárez al tamboril [*drcha.*] y los gaiteros Raúl Francisco Varas Fernández, director de la joven agrupación [*centro*] y Hanoi Meneses [*izq.*]). Fotografía: Archivo de la familia Lorenzo Durán.

Destacan entre otros, a partir de las generaciones de Aires Galegos y Andecha respectivamente, los profesores de gaita de las sociedades Monterroso y Antas de Ulla: Anaisy Gómez Fernández y —en la Federación de Asociaciones Asturianas de Cuba— Arturo Miguel Pérez Quintana. Estos músicos, desde finales de 1990 y durante la nueva centuria, trasladaron la gaita a agrupaciones de rock, nueva trova, rap, música étnica experimental, etc. Una posible genealogía de gaiteros cubanos formados a partir de la figura de Lorenzo se esboza en la tabla 16.2.

El museólogo del Museo Nacional de la Música, Osmany Ibarra Ortiz, junto con algunos de los alumnos de Lorenzo de la Agrupación Artística Gallega, realizó un homenaje conjunto a Eduardo Lorenzo y Rodolfo Posada. Dicho homenaje, titulado *La gaita, una pasión de dos*, se realizó el 5 de julio de 2001 en el propio Museo Nacional de la Música, donde estuvieron presente Lorenzo y Posada. No obstante, no consta publicada ninguna in-

Tabla 16.2: Genealogía de gaiteros en Cuba a partir de Eduardo Lorenzo.

Integrantes		
1ª generación de alumnos	Roberto Puldón Nelson Dalmáu (flauta)[13] Guillermo Roig (saxofón) Danilo	
	Vertiente gallega	**Vertiente asturiana**
2ª generación de alumnos	Raúl Francisco Varas David "El Chino" Hanoi Meneses	Raúl Francisco Varas David "El Chino" Hanoi Meneses Arturo Miguel Pérez Agrupación Andecha Folklore Asturiana (1990) en la Federación de Asociaciones Asturianas de Cuba, Raúl Francisco Varas Fernández, dir.
3ª generación de alumnos	Anaisy Gómez (clarinete) Arturo Miguel Pérez (saxofón) Roberto Hernández Emiliano Fernández Alejandro Gispert[14] Wilber Calvet Regis Rodríguez Ángel Yosvany Agrupación Follas Novas (1990)	Arturo Miguel Pérez Yoe Michel Piñeiro Susana de la Cruz (flauta) Jordanka Juanes (guitarra) Marcel Nazabal Abel Larrea Alexander Suárez Juan Carlos Prado[15] Guelmis Morilla Agrupación Banda de Gaitas de La Habana, (2003) en la Federación de Asociaciones Asturianas de Cuba, Arturo Miguel Pérez Quintana, dir. 2003-2016; Susana de la Cruz, dir. 2016-2018

[13] Se especifican los integrantes con formación musical reglada de nivel medio profesional y superior.

[14] Aprendió de Lorenzo los rudimentos de la lutería de gaitas y fabricó algunos ejemplares de gaitas gallega y asturiana; actualmente, se desempeña como restaurador en la Oficina del Historiador de La Habana.

[15] Inició su formación como lutier de gaitas en la Banda; actualmente es el director del Taller de Lutería de la Oficina del Historiador de La Habana.

4ª generación de alumnos	Anaisy Gómez Dayán Reyes Agrupación Pontepedriña, de la sociedad Monterroso y Antas de Ulla, creada sobre 2001, Anaisy Gómez Fernández, dir.	Yelianys Noy (clarinete) Ariel González (fagot) Mariana Anllo Yunier Guerra Daniel Gamboa Daniel Rodil Agrupación Banda de Gaitas de La Habana, fundada en el año 2003, la que incorpora a su nombre Gaiteros del Malecón, Yelianys Noy, dir.
	Alejandro Gispert Alexander Suárez Juan Carlos Prado Agrupación Banda de Gaitas Eduardo Lorenzo, dentro de la Sociedad Rosalía de Castro (2010), Alejandro Gispert Galindo, dir.	

vestigación desde el ámbito musicológico cubano sobre la actividad de los gaiteros en Cuba o sobre este músico. Hecho este que encuentra explicación en no coincidir estos temas con los objetivos estratégicos de la política cultural cubana, desde donde se enfocan también los estudios musicológicos cubanos.

Desde los medios audiovisuales, la obra de Lorenzo se visualizó en dos documentales: *O último gaiteiro* (1992) y *Los últimos gaiteiros de La Habana* (2004), elaborado como continuidad del primero. En el caso del primero, estuvo promovido por la Televisión de Galicia y contó con la contraparte cubana del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico; el segundo se realizó como una producción independiente de sus directores Ernesto Daranas y Natasha Vázquez, como AS Video Cuba y colaboradores. También fueron entrevistados algunos de sus primeros alumnos en los programas *Alalá* de la Televisión de Galicia. Estas obras, junto con los artículos de prensa publicados que hemos usado, son las pocas fuentes, además de la memoria oral, con las que podemos enlazar los sucesos de vida de este gaitero. En el proceso de rodaje de *Los últimos gaiteiros de La Habana*, Lorenzo visitó la aldea donde creció en Pontevedra, lo sobrecogió la ausencia de todos sus conocidos de infancia y los nuevos sitios de la Galicia moderna que se erigieron sobre el patrimonio de su memoria. Tocó la muiñeira y bailó con el grupo folklórico de su pueblo. De regreso en La Habana, falleció el 23 de octubre de 2003, cuando no se había terminado el rodaje, siendo enterrado en el Cementerio de Colón, como buen gaitero, acompañado con toques de gaita.

Dos años antes a su fallecimiento había comentado en el boletín *Cova Céltiga*: "Seguiré hasta el último aliento enseñando, contribuyendo y amando el arte y la cultura española en mi Cuba. Mi esperanza es que digan cuando termine mis días 'Este cubano gallego luchó y sembró arte y cultura hispana en esta noble isla del Caribe'" (Cid Domínguez 2001: 1).

Reflexiones finales

Eduardo Lorenzo representa la coexistencia de la cultura gallega y cubana en una misma persona. Los hábitos, tradiciones e idiosincrasia de la construcción identitaria sobre sus vivencias en la Galicia del segundo cuarto de siglo, como un fragmento idealizado del ser gallego, lo definió durante su obra de vida. Su inherente ser cubano, la apropiación del lenguaje de la isla, sus contradicciones, sones y matices lo erigen como un ejemplo vivo de la historia de mezclas, característica de un continente fundido de múltiples esencias. Y, específicamente, de una isla que no se concibe a sí misma sin su naturaleza híbrida. En él pervive sin conflicto, y como a sí mismo se define y asume, la síntesis de cubanía y galleguidad, valorando desde su punto de vista ambos sistemas culturales como valiosos, y desarrollándose ora en uno, ora en otro, y en el rango transcultural donde parece sentirse más cómodo: siendo un cubano-gallego. En su historia de vida, la música gallega y la gaita conformaron un punto de conexión entre los viejos gaiteros emigrados y las nuevas generaciones, garantizando la pervivencia del instrumento y sus músicas. Cumplió, a su vez, con las expectativas del gaitero como transmisor de la cultura popular gallega. La influencia de Lorenzo intervino en un nuevo medio de construcción de identidad musical para jóvenes de distintas procedencias y ascendencias, que tomaron de sus valores culturales lo que consideraron oportuno para desarrollar sus propuestas artísticas. Estas nuevas hibridaciones que se producen en sus discípulos quedarán como las resultantes de este proceso de transculturación.

Bibliografía

Alejo, Luisa (1991): "El hombre que vino con la gaita", en *Cuba Internacional*, junio: pp. 57-60.

Alvelo Céspedes, Miguel Ángel (2013): *Manuel Fraga, un gallego cubano. Fidel Castro, un cubano gallego*. Madrid: Éride.

Blanco, Juan Andrés (2020): "El asociacionismo español en Cuba tras la Revolución de 1959", en Juan Andrés Blanco y Arsenio Dacosta (eds.), *El asociacionismo español de una emigración diferenciada.* Madrid: Polifemo, pp. 85-120.

Born, Georgina y Hesmondhalgh, David (2000): "Music and the Representation / Articulation of Sociocultural Identities", en Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others*. *Difference, Representation, and Appropriation in Music.* Berkeley: University of California Press, pp. 21-31.

Cid Domínguez, Felipe (2001): "Paisanos", en *Cova Céltiga. Uso exclusivo e interno de la Comunidad Española de Cuba* (La Habana), septiembre, 22: p. 1.

García Canclini, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Gómez, Sixto y Cancela, Alberto (2018): *Chané. O nacemento da música popular galega.* Santiago de Compostela: Noente Paradise y Acentral Folque.

Guanche, Jesús (1995): "Avatares de la transculturación orticiana", *Temas*, 4, octubre-diciembre: pp. 121-129.

Guerra Vilaboy, Sergio (2019): "La emigración gallega a Cuba", 23 de diciembre de 2019, en https://informefracto.com/La-Nacion-y-El-Mundo/Madre-America-Cuba/La-Emigracion-Gallega-a-Cuba/ [Consultado 16/08/2023].

Jurado Luque, Javier (2022): *José Fernández Vide (1893-1981). Estudio, catalogación y edición de su obra.* Tesis doctoral, Universidad de La Rioja. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=307546 [Consultado 16/08/2023].

Núñez, Carlos (2018): *La hermandad de los celtas*. Barcelona: Espasa.

Núñez Seixas, Xosé Manoel (2019): "Galician Inmigrant Societies in Cuba: Local Identity, Diaspora Politics and Atlantic Mobilization (1870-1940)", en *Journal of Social History*, 52/3: pp. 705-730.

— (2020): "Identidades, redes sociales, política: el asociacionismo migrante en la encrucijada", en Juan Andrés Blanco y Arsenio Dacosta (eds.), *El asociacionismo español de una emigración diferenciada.* Madrid: Polifemo, pp. 71-84.

Ogas, Julio Raúl (2019): "Identidad sonora y exilio: Roque Narvaja y Moris en España", en *Etno. Cuadernos de Etnomusicología*, 13: pp. 142-168.

Ortiz, Fernando (1940): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.

Pinheiro, Ramón (2008): *A la Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba.* Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Sosa, Nora (1997): "Eduardo Lorenzo Durán. De los gaiteros viejos yo soy el último", en *Cultura Hispánica. Revista Literaria Trimestral*, 3.ª época, julio-septiembre: pp. 1-2.

Varela de Vega, Juan Bautista (1990): *Juan Montes. Un músico gallego*. A Coruña: Diputación de A Coruña.

Vidal, José Antonio (2014): "El control del mercado del ocio festivo en el colectivo gallego de La Habana: las grandes asociaciones regionales contra las asociaciones de referencia local", en Juan Andrés Blanco y Arsenio Dacosta (eds.), *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: significación y vinculaciones.* Madrid: Sílex, pp. 451-470.

Villanueva, Carlos (2004): "José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración", en *Trans. Revista transcultural de música*, 8. https://www.sibetrans.com/trans/article/199/jose-fernandez-vide-1893-1981-topicos-identitarios-en-la-figura-y-la-obra-de-un-musico-de-la-emigracion [Consultado 16/08/2023].

— (2016): "Introducción", en Joam Trillo (ed.), *Obras para piano (1) de Juan Montes Capón*. Vigo: Dos Acordes, pp. vii-xvi.

Grabaciones audiovisuales

O último gaiteiro [documental]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico. Idelfonso Ramos, dir. Industria Cinematográfica y Televisión de Galicia, 1992.

Los últimos gaiteiros de La Habana [documental]. Ernesto Daranas y Natasha Vázquez, dirs. AS Video Cuba y colaboradores, 2004.

IV

CAMINOS EN LA CREACIÓN ACADÉMICA CONTEMPORÁNEA

https://doi.org/10.31819/9783968695600_017

17. MULTICULTURALISMO BRASILEIRO NA OBRA DE HEKEL TAVARES (1896-1969)*

Barbara Mayer
Universität Mozarteum Salzburg

Resumo: Este texto tem como objetivo ressaltar a grande importância das origens ameríndias, africanas e europeias do Brasil para a obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969). Ainda que esteja comprovadamente entre os artistas mais importantes da história musical brasileira, Tavares foi ignorado musicalmente durante muito tempo. Por este motivo, uma variedade de métodos foi necessária para garantir uma investigação série em relação a esse assunto complexo. Em uma entrevista pessoal com Alberto Tavares, filho do compositor, tivemos uma percepção inestimável de fontes inéditas. Outros materiais importantes foram coletados durante um amplo trabalho de arquivamento no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. A literatura secundária atual a respeito de questões da história musical e da etnologia musical também foi consultada, e as percepções obtidas no processo foram contextualizadas usando os resultados das etapas mencionadas anteriormente por meio da análise hermenêutica. Gradualmente, os leitores se familiarizam com o assunto que foi pesquisado minuciosamente neste estudo pela primeira vez em todo o mundo. Uma breve visão geral da história musical do Brasil, pouco conhecida por aqui, é uma introdução a essa terra incógnita acadêmica, além de oferecer detalhes importantes sobre a biografia do compositor. Partindo dessa plataforma, fenômenos ameríndios, africanos

* Esta contribuição representa a versão atualizada e ampliada do artigo "As influências multiétnicas do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969)", publicado *online* em 2021 (veja Bibliografia).

e europeus selecionados podem ser aprofundados diretamente com exemplos musicais de Hekel Tavares, revelando práticas específicas dos habitantes multiétnicos do Brasil, bem como suas surpreendentes interconexões culturais.

Palavras-chave: Hekel Tavares, música brasileira, influências multiétnicas, concerto para piano e orquestra.

BRAZILIAN MULTICULTURALISM IN THE WORKS OF HEKEL TAVARES (1896-1969)

Abstract: *This essay aims to highlight the great significance of Brazil's Amerindian, African and European origins for the œuvre of the composer Hekel Tavares (1896-1969). Although demonstrably ranked among the most important artists of the Brazilian musical history, Tavares has been musicologically overlooked for a long time. For this reason, a variety of methods was necessary to ensure a serious investigation of this complex topic. A personal interview with Alberto Tavares, the composer's son, offered first invaluable insights into unpublished sources. Further relevant materials were gathered during extensive archival work in Rio's Instituto Moreira Salles. Current secondary literature on issues of musical history and musical ethnology were also consulted, and the insights gained in the process were contextualized using the results of the aforementioned steps by means of hermeneutic analysis. Readers are gradually familiarized with the subject matter which has been thoroughly researched in this study for the first time: a short overview of Brazil's musical history serves as an introduction to this academic terra incognita, as well as offering important details on the composer's biography. Building on this platform, selected Amerindian, African and European phenomena can be fleshed out directly with music examples of Hekel Tavares revealing specific practices of Brazil's multiethnic inhabitants as well as their astounding cultural interconnections.*

Keywords: Hekel Tavares, Brazilian music, multiethnic influences, piano concerto.

Introdução

Neste artigo vou apresentar a variedade musical multicultural do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969), um dos maiores artistas deste país. Este importante músico é até hoje menos conhecido que o seu contemporâneo Heitor Villa-Lobos apesar de ter alcançado um imenso prestígio em vida graças ao seu estilo composicional individual que é formado por uma síntese de elementos tradicionais europeus e de elementos multiétnicos do folclore brasileiro, cujas raízes remontam (entre outras) às culturas ameríndias e africanas no Brasil (Mayer 2021a).

1. O contexto biográfico e histórico de Hekel Tavares

Mas como é que Hekel Tavares pôde entrar em contacto com todas estas manifestações multiculturais do seu país? A resposta encontra-se na sua biografia. Tavares nasceu em Maceió, a capital do Estado de Alagoas, no Nordeste do Brasil, em 1896 num meio multiétnico: O Nordeste do Brasil é, em geral, uma região em que vivem até hoje muitos descendentes dos ameríndios. Além disso, o pai era fazendeiro de modo que Hekel cresceu numa grande fazenda com trabalhadores africanos, com os quais conheceu muitas tradições africanas. Hekel tambem fez parte de todas as atividades folclóricas regionais (os maracatús, reisados, nau catarinetas) que tinham lugar na propriedade grande da família Tavares. Toda a família deve ter sido muito musical: Os pais eram amadores de música, organizavam regularmente tertúlias musicais na sua casa e possuiam até uma capela propria com um harmonium ao qual o pequeno músico fez as suas primeiras improvisações sobre as canções da região. Alberto Tavares conta: "O jardineiro da casa havia feito um calço no pedal do fole do harmonium para que Hekel pudesse tocar, sem minha avó saber!" (Tavares 2013a). O rapaz recebeu as primeiras aulas de piano com 5 anos de idade, passando a conhecer toda a literatura pianística de tradição europeia como as obras de Bach, Rachmaninoff, Tchaikowsky y Rimsky-Korsakoff, compositores que influenciaram o seu gosto musical. Por conseguinte, Hekel Tavares pôde desenvolver o seu inegável talento intuitivo desde tenra idade (Mayer 2021a). Destas experiências fundamentais formou-

-se uma linguagem composicional na qual "[...] as características expressivas do folclore nacional são exercitadas com a predominância da harmonia tradicional, com poucas ou nenhuma concessão ao modernismo [...] dentro do quadro da música neo-romântica" (De Carvalho em Tavares 2001). Baseado neste contexto biográfico, o princípio artístico de Hekel Tavares era "[...] trazer para as Salas de Concerto o espírito da música popular do meu país" (Tavares em Quadrio 1962), pois que "as formas tradicionais, trabalhados com elementos trazidos das fontes étnicas, devem predominar como ponto fundamental de uma obra que seja, antes de tudo, o reflexo da vida, costumes e ambiente da gente brasileira" (Tavares em Pinto s.d.).

2. A história do Brasil até os anos 1930

2.1. A era da colonização e os indígenas (a partir de 1500)

Para poder discutir as fontes "étnicas" mencionadas na carreira artística do então renomado compositor é preciso explicar a história social e musical do Brasil desde o "descobrimento" no século XVI até à formação nacional e cultural no século passado, focando também a situação dos ameríndios e africanos naqueles períodos. Até 1500, o ano do "descobrimento" do Brasil, o país era povoado por várias tribos indígenas como os tupi-guarani vivendo nas regiões litorais. Poucos anos depois chegaram os primeiros investigadores e aventureiros europeus como o francês Jean de Léry ou o alemão Hans Staden, que publicaram os primeiros relatos sobre o contacto com os indígenas após a volta aos seus países de origem. Alguns anos depois destes investigadores terem explorado o Brasil, imigrantes chegavam de todas as partes do mundo, especialmente dos países europeus tais como Portugal e Espanha, e também da Alemanha, Itália e Holanda. Começou a era da colonização, representando uma época muito difícil para os indígenas que foram bastante maltratados pelos colonizadores. Muitos índios morreram em consequência desta situação. Aqueles que conseguiram fugir retiraram-se para as regiões amazónicas dificilmente acessíveis onde viviam afastados dos imigrantes europeus. No mesmo período a Igreja católica enviou os primeiros missionários jesuítas para o Brasil para converterem os índios (e mais tarde, os africanos

também) à religião crista, o que intensificou este problema: Os ameríndios que preferiam viver nos institutos jesuítas perdendo consequentemente a sua cultura e identidade indígena, já que a execução das músicas tradicionais ameríndias era proibida pelos jesuítas. Com este processo de "civilização" (do ponto de vista europeu desse tempo) muitos elementos culturais indígenas desapareceram para sempre. Como os índios nestes institutos recebiam uma formação musical católica, muitos deles se tornaram músicos profissionais de tradição europeia (Mayer 2021a). O que se sabe hoje ainda com certeza da música indígena é que era combinada sempre com bailes, funções religiosas ou atividades mágicas ou festivas. Pela combinação com danças, desenvolveram-se uma multiplicidade de instrumentos de percussão (como os maracás), assim como as flautas de vários materiais (osso, pedra, madeira etc., produzindo uma verdadeira riqueza de timbres) para poder acompanhar os dançarinos (Antunes 2001). Algumas destas flautas, por exemplo, a *Zaholocê*, uma flauta muito aguda, podiam-se ver no Museu Nacional do Rio de Janeiro, que infelizmente ficou destruído por um incêndio há poucos anos. Outras características da música indígena são, por exemplo, motivos rítmicamente complexos, técnicas de cantar com sons nasais num tom fanhoso, o uso de falsetes e de glissandi, etc. (De Andrade 1972). Estas marcas podemos ouvir ainda hoje em dia nos aboios dos pastores nordestinos, um género definido por gritos, elementos microtonais e uma "[...] linha melódica que vai brotando da fantasia do aboiador e se move em grandes curvas sonoras [...]" (Alvarenga 1982: 263). Tavares também costumava utilizar estes recursos musicais para criar um ambiente indígena, especialmente na sua composição *Rapsódia Nordestina* que é baseada em aboios provenientes da região alagoana (Barros 1968: 19). Além do fundamento ameríndio dos aboios é considerado como muito provável uma certa contribuição africana na evolução deste género (Alvarenga 1982: 263; Mayer 2021a).

2.2. A era da colonização e os africanos (aprox. 1550-1888)

A partir da segunda metade do século XVI chegavam também imigrantes africanos —não voluntariamente, mas como escravos— para trabalhar nas plantações dos senhores ricos europeus, nos engenhos, nas fazendas e nas mi-

nas. Os primeiros escravos eram bantus provenientes das regiões do Congo, de Angola e de Moçambique, enquanto nos próximos séculos chegavam yorubás, ewés e fons do Bhenim, de Ghana e Nigeria (Béhague 1999: 51). Desta maneira, desenvolvia-se uma nação multiétnica e multicultural. Embora os africanos tenham sofridos dos mesmos proibições e restrições em relação à execução das suas tradições como os ameríndios e apesar de muitos africanos terem recebido também uma formação musical de tradição europeia nos colégios jesuítas, se pode constatar que, em geral, as culturas africanas influenciaram a evolução da música brasileira mais forte do que as culturas indígenas. Os africanos fundaram orquestras nas fazendas tocando nos feriados cristãos e nas festas privadas dos senhores brancos. Estas orquestras eram muito populares entre os brancos, pois os africanos tocavam com grande expressão musical e uma grande variedade rítmica. Os escravos fundaram também irmandades pelos quais organizavam quase toda a vida musical urbana no Brasil. Especialmente a partir de 1888, o ano da abolição da escravatura, os africanos impulsionaram consideravelmente a génese dos novos géneros da música popular brasileira e dos fenómenos brasileiros como o samba e o carnaval famosos em todo o mundo (Mayer 2010: 6; Mayer 2021a).

2.3. A época do nacionalismo no Brasil (até os anos 1930) e as Escolas Brasileiras de Composição

No início do século XX começou um processo de nacionalismo crescente no Brasil: Nesta fase de procura de identidade, a população brasileira começou a tomar consciência das suas raízes, como aquelas dos ameríndios e dos africanos. Investigadores como Edgardo Roquete Pinto ou o compositor e investigador Alberto Nepomuceno fizeram viagens às regiões ameríndias para transcrever e gravar os cantos indígenas. O compositor e pianista Luciano Gallet e mais tarde Heitor Villa-Lobos estudaram manifestações folclóricas, africanas e indígenas com o objetivo de as incluir nas suas composições e criar uma arte nacional baseada nos elementos multiétnicos e nas marcas específicamente brasileiras deles, divergindo da arte europeia da qual os artistas se queriam afastar nesse tempo (Travassos 2000: 16). Hekel Tavares também fez viagens de estudo para várias regiões do Brasil como a região de Alto

Solimões para investigar a música e a vida dos índios Parecí (Tavares 2013a). Este movimento cultural iniciou a formação de duas Escolas Brasileiras de Composição. À primeira Escola pertencem, além do seu fundador Alberto Nepomuceno, compositores como João Octaviano, Henrique Oswald e Antonio Carlos Gomes, que constituiram os alicerces para uma linguagem musical nacional (Willmer); Nepomuceno e Gomes se empenharam ambos na abolição da escravatura com as suas obras *Dança dos Negros* e a ópera *O Escravo* (Mayer 2021a). Hekel Tavares conta-se entre os compositores da segunda Escola Brasileira, denominada "Brasilidade" pelo historiador musical João Caldeira Filho, ao lado de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e outros compositores natos por volta da passagem do século XIX; "estes compositores dedicaram-se à pesquisa folclórica e a sua transfiguração artística, com caráter ja univerzalisante, vencendo a fase nacionalista de seus precedessores e fixando-se na fase simplesmente nacional, com definido caráter brasileiro" (Tavares 2001).

3. A obra de Hekel Tavares

3.1. A fase das canções populares (até aprox. 1930)

Antes de se concentrar sem exceção à carreira erudita nacional-brasileira, Hekel Tavares trabalhava por motivos financeiros —como muitos dos seus colegas mencionados— no meio popular do Rio de Janeiro, o centro da música popular brasileira desse tempo. O jovem compositor chegou ao Rio no início dos anos 1920 com a intenção de estudar piano e harmonia na Escola Nacional de Música, mas abandonou o instituto sem diploma depois de poucos meses por medo de correr o risco de ser influenciado no seu desenvolvimento musical duma maneira indesejada. Foi neste instituto que conheceu o Heitor Villa-Lobos, um contacto importante. Os dois compositores foram muito amigos por toda a vida (Tavares 2013b); tinham tanto um gosto musical comparável como uma personalidade forte em relação às suas ideias musicais. Hekel Tavares encontrou, então, um emprego como compositor e pianista acompanhador nos teatros de revista na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, onde compôs a peça do carnaval *Stá na Hora*, o seu primeiro

grande successo atraindo a atenção dum vasto público. Assim começou a sua 1ª fase de composição, a fase popular, caracterizada pela composição de canções populares (durando até ao início dos anos 1930). Neste período, Hekel compôs mais de 150 canções populares, de modo que o maestro Eleazar de Carvalho lhe atribuiu o apelido de "Schubert brasileiro", referindo-se ao compositor alemão Franz Schubert conhecido internacionalmente pelos seus *Lieder* (De Carvalho em Coelho 2005: 33). Tavares também alcançou um grande prestígio no Brasil pelas suas cançoes seguintes, tais como "Sussuarana", "Casa de caboclo" e "Guacyra", como confirma um artigo de jornal desse tempo disponível no Instituto Moreira Salles:

> Pois bem, nesses tempos, "Sussuarana" era uma canção que estava na boca de toda gente, e seu compositor, jovem e um dos grandes elegantes da época, era dos homens mais falados do Rio, um cartaz, como se diz hoje em dia, das rodas artísticas e das rodas sociais. Falei em "Sussuarana", mas podia ter falado em mais de uma dezena de canções com que o compositor nortista —vinha das Alagoas— conquistara a admiração popular. Canções escritas nessa época ou pouco depois, como "Papá Curumiassu", "Casa de caboclo", "Chove chuva", "Azulão" e tantas outras em que a alma romantica do Brasil se expressava em melodias que ouvidas uma vez a gente nunca mais as esquecia. O compositor —vi-o com olhos de menino deslumbrado umas três ou quatro vezes— era um leão da moda, que usava gelô e polainas. Apontavam-no na rua: —E' o Hekel Tavares... E, do coração à boca, subiam as melodias que ele compunha ("É O Hekel Tavares" s.d.).

Particularmente as canções de arte, tais como "Oração do Guerreiro" e "Funeral de um Rei Nagô", interpretadas por solistas renomados como a cantora norteamericana Marian Anderson no legendária Carnegie Hall em New York, estão atraindo o interesse de artistas até hoje em dia, por exemplo da cantora Ana Salvagni (Mayer 2021a).

3.2. Obras pedagógicas como fase de transição ao género sinfônico (aprox. 1930-1935)

Apesar de ter alcançado tanto successo como compositor popular Hekel Tavares decidiu-se, no início dos anos trinta, de focalizar uma carreira sin-

fônica. Os estímulos principais desta mudança deviam ter sido: Primeiro, o conselho do seu ex-professor Henrique Oswald que lhe teve aconselhado a perseguir uma carreira sinfônica pelo seu imenso talento na área da orquestração; e o segundo (e, se calhar, ainda mais forte) estímulo foi de certeza o casamento com a escritora Marta Dutra, uma amadora da música sinfônica. O casal criou numa colaboração artística várias óperas infantis com instruções didácticas (*O Gaúcho*, *O Sapo Dourado*) que são consideradas como os primeiros passos de Tavares no mundo sinfônico, comparáveis a uma fase de transição ao campo sinfônico (Mayer 2021a).

3.3. A fase sinfônica (a partir de 1935)

Como início oficial da sua fase sinfônica é considerado o ano 1935 em que Tavares completou o seu poema sinfônico *André de Leão e o demônio do cabelo encarnado* no qual elabora temas da mitologia indígena, como o mito do Curupira, um tipo de duende com forças mágicas protegindo a floresta de intrusos indesejados. Esta obra foi um primeiro sucesso para ele na nova área sinfônica. Não só Heitor Villa-Lobos expressou a sua admiração por esta obra como também o famoso Walt Disney, que convidou Hekel a colaborar com ele e a se mudar com toda a sua familia para os Estados Unidos Americanos. Mas o Hekel ficou sempre no Brasil declinando todos os convites do exterior (Tavares 2013a). Em vez de estudar fora do Brasil, Tavares fez extensas viagens de estudo folclórico através do seu país, especialmente nos anos 1949-1953 como bolseiro do Ministério de Cultura e Saúde Pública. Nesses anos viajou, por exemplo, para a região de São Paulo para estudar o folclore paulista, ou, como já foi mencionado, para a região de Alto Solimões para investigar a música dos índios Parecí. Desse modo passou a conhecer os cantos, rítmos e mitos folclóricos das regiões visitadas (Instituto Moreira Salles s.d.). Tavares até fez colecções dos cantos recolhidos para o uso pessoal. Um exemplo é o canto "Papá Curumiassú", que o inspirou para a composição duma obra do mesmo título (Tavares 2013a). Para poder aproveitar os resultados das viagens musicalmente, compôs, como resumo das experiências destes estudos, o poema sinfônico *Anhangüera* para orquestra, côro misto, solistas e côro infantil completado em 1954 (Mayer 2021a).

4. Alguns elementos indígenas na obra *Anhangüera*

Nesta obra, Tavares musicou poemas de Murilo Araújo e o libreto da sua mulher, Marta Dutra Tavares, tratando motivos provenientes da época dos Bandeirantes (aventureiros portugueses que estavam à procura de ouro e escravos na região de São Paulo nos séculos xvii e xviii). Nesse contexto apresenta a figura legendária do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, que explorava as minas de ouro na região de Goiás em 1722. O bandeirante tinha numerosos encontros com os índios tupi-guarani lá que lhe atribuiram o apelido de *Anhangara / Anhangüera*, um nome que pode significar "diabo" na língua tupi, como informa a musicóloga Suely Brígido Neves (Neves 1993). Devido à relação direta com o mundo ameríndio, Tavares elabora elementos indígenas em várias partes da sua obra que consta de seis cenas (Tavares 1954): 1. *Bênção da Bandeira*, 2. *Anhangüera*, 3. *Penetração*, 4. *Canide iune*, 5. *A Dança do Chefe Índio* y 6. *Nas Terras Centrais*

A terceira cena, *Penetração*, inclui componentes linguísticas do poema *Tiriamazerane* dos índios Arití (Passos) e a quarta cena é baseada numa canção tupi-guarani relativamente conhecida, "Canide iune". Na quinta cena, *A Dança do Chefe Índio*, ressoa um instrumento de percussão típico chamado de mulú-mulú que o chefe dos Parecí ofereceu de presente a Hekel Tavares uma vez (Tavares 2013b). Alberto Tavares explica a construção e o som deste instrumento da seguinte maneira: "São dois troncos de pequena árvore, com 1 metro e meio de comprimento, onde foram arramadas várias sementes de uma árvore, que são em forma de conchas. São muito duras essas sementes. O som é de um chocalho. […]. É um instrumento de percussão, único!" (Tavares 2013b). Hekel Tavares utiliza este instrumento para poder imitar, como constata o musicólogo e pianista João de Souza Lima no seu comentário musical no anexo do disco *Anhangüera*:

> [...] a fala do chefe dos índios Quirixá, [que] dá início à 5ª. cena em frase sugestiva enunciada em uníssono pelo fagote e flautim, sendo êste logo substituído pela clarineta para concluir a exposição. Entre êsses dois enunciados faz-se ouvir, em golpe isolado, o instrumento típico mulú-mulú, cuja sonoridade, assemelhando-se a do chocalho, ambienta instantâneamente a cena. O autor não quis explorar o emprêgo deste instrumento, limitou-se a fazê-lo soar muito discretamente o que,

> é inegável, aumentou extraordináriamente sua ação evocativa. A dança está, pois, preparada e os tímpanos estabelecem o ritmo que continuará persistente. Entram agora os naipes orquestrais com cantos de caráter indígena numa profusão de efeitos, de combinaçoes de grande variedade, tudo realizado sem artifícios e sem complicações de fatura (Lima 1954: 3).

Como próximo exemplo ameríndio vamos focar a canção "Canide iune" na quarta cena, que trata duma ave amarela, como é a tradução do título da língua dos índios tupi para o português. É um dos cantos mais conhecidos da música indígena no Brasil, como já foi citado nos primeiros relatos de investigadores europeus que remontam aos primórdios do século XVI. Esses investigadores viajaram, pouco tempo depois do "descobrimento" deste país, para a terra do Pau-Brasil para conhecer a vida e a música dos índios (Mayer 2021a). Um deles era o calvinista francês Jean de Léry que informa no seu livro *Histoire d`un voyage fai(c)t en la terre du Brésil, autrement dite Amérique* do 1585 sobre esta canção e também sobre as características gerais dos cantos indígenas (exemplo 17.1).

Exemplo 17.1: "Canide iune" na versão transcrita por Jean de Léry (De Lery 1975: 159).

Neste canto podemos reconhecer os intervalos pequenos, típicos do sistema tonal ameríndio, e também a tendência dos indígenas para formar uma cadência (sejam ignorados os potenciais erros de transcrição que occoriam inevitavelmente quando os europeus tentavam a notar cantos ameríndios no sistema tonal europeu). Segundo as observações de Léry, a canção era executada pelos tupi-guarani do seguinte modo que esclarece os problemas de notação perante o caracter teatral e a combinação de música, fala e movimentos do corpo —aspectos que não são tomados em conta na notação musical de tradição europeia: "[…] à chacun couplet tous en trainsnans leurs voix, disans: Heu, heuaüre, heüra, heüraüre, heüra, heüra, oueh. […]. Quand ils voulurent finir, frappans du pied droit contre terre, plus fort qu'au parauant,

apres que chacun eut craché deuant soy, tous vnaniment, d'vne voix rauque, prononcerent deux ou trois fois, He hua hua hua & ainsi cesserent" (De Lery 1975: 159). Hekel Tavares sirve-se desta canção na quarta cena numa forma menos teatral, mas evidentemente modificada como podemos verificar no exemplo 17.2.

Exemplo 17.2: "Canide iune" na obra *Anhangüera* de Hekel Tavares (Lima 1954: 3).

Utiliza só as primeiras notas da canção, transpondo-as para baixo e sincopando a melodia. João de Souza Lima escreve sobre os efeitos desta elaboração artística do canto:

> Nesta cena, Hekel Tavares aparece na plenitude de sua personalidade. O elemento básico de sua inspiração nos é revelado com a maior naturalidade como um fato decorrente de seu próprio eu.
> Após leve introdução que é quase um "recitativo", com a colaboração de instrumentos cantantes, fica preparada a entrada da canção que Jean de Lery (sic!) colheu e da qual Hekel Tavares se serviu dos primeiros compassos apenas. As trompas, mais uma vez, com suas notas servem de anteparo ao Canide-Ioune que se transmuda numa das mais belas páginas musicais do seu autor. Não satisfeito com essa revelação, nos proporciona, ainda, mais uma grande emoção com aquêle achado —prova indubitável de sua sensibilidade— de transformar em tonalidade maior a frase que é em menor. Não é necessário encarecer a extraordinária fôrça emocional dessa frase assim transformada (Lima 1954: 3).

Mas Hekel Tavares não foi o único compositor inspirado por este material musical. Já em 1926, o seu contemporâneo Heitor Villa-Lobos elaborou um primeiro arranjo *Canide ioune – Sabath* para canto e orquestra (Monari 2013: 332), seguido por uma segunda composição com o mesmo título para coro misto a seis vozes em dois coros. Embora esta obra fosse escrita sete anos mais tarde, em 1933, ambas composições revelam o "ideário de um naciona-

lismo de raiz romântica" (Monari 2013: 345), representando também o ideal musical de Hekel Tavares.

5. Influências africanas no *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*

Neste teste, podemos concentrar-nos só a uma certa escolha de elementos do grande leque das características musicais multiétnicos. Por essa razão vamos focar em outras etnias agora e discutir as influências africanas na obra de Hekel Tavares. Como marcas gerais da música africana no Brasil são consideradas, por exemplo: a grande variedade de ritmos e de instrumentos de percussão; a expressão musical imensa; o papel enorme da improvisação e da variação de pequenos motivos musicais; escalas pentatônicas e hexacordais; os dobrados, cantos responsoriais que foram utilizados como meio de comunicação pelos trabalhadores nas plantagens, parecidos aos *call and response patterns* dos escravos nos Estados Unidos Americanos influênciando a história do jazz; e o batuque como arquétipo das danças afrobrasileiras futuras (Alvarenga 1982: 20).

O batuque é uma dança de roda colectiva de origem congo-angolana com solistas, no compasso binário 2/4, representando mais um elemento típico africano. Conforme a musicóloga Olga Cacciatore, a etimologia da palavra batuque pode ser derivada da designação "ato de bater", aplicada pelos portugueses aos tambores na África, ou bem do landim, a língua africana xironga, na qual a palavra *batchuk* significa "tambor" (Cacciatore 1977: 66). É também importante mencionar que o decurso da dança é dirigido por um grupo de percussão chamado de batucada que é composto por vários tambores e atabaques completados por batidas de mãos. Mas a característica principal do batuque é o ritual da chamada umbigada / semba pelo qual o / a respectivo / a solista convida o / a próximo / a solista para dançar tocando ligeiramente o umbigo dele / dela. A umbigada encontra-se até hoje em dia no repertório de muitas danças brasileiras de influência africana, como o lundu, o coco, o jongo, o samba, de modo que o significado da designação batuque abrange hoje um grande número de danças de cunho africano (samba, coco, jongo...) ou é até usado como sinónimo do samba (Mayer 2021a, Mayer 2021b: 213-216) (exemplo 17.3).

Exemplo 17.3: Modelo rítmico do batuque (Schreiner 1985: 57).

Esta dança representa também um elemento significante no *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* que Tavares compôs em 1938 (Tavares 1938). Esta obra é uma das suas composições mais estimadas sendo executada em quase todas as partes do mundo (Argentina, Áustria, Brasil, EUA, Inglaterra, Itália, Kuala Lumpur, Malaysia, Polónia...) com solistas e orquestras renomados (Felicja Blumental com a London Symphony Orchestra, Arnaldo Cohen com a Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró Música...). O concerto consta de três andamentos: *Modinha*, *Ponteio* y *Maracatú*. Especialmente no primeiro andamento, *Modinha,* o tema musical "movimento de batuque" tem uma função essencial. Tavares cria o ambiente do batuque através de vários recursos musicais: muda o tempo para um compasso binário, específico para o género do batuque, e introduz um modelo rítmico de cunho africano no piano (compasso 54), em relação ao tempo (p. ex. à divisão do compasso) e às síncopes da passagem. Este *feeling* é intensificado pelo acorde sincopado em fa maior na mão esquerda. Nos próximos tempos, Tavares adiciona mais instrumentos de percussão afrobrasileiros (como reco-reco, caixa de madeira e bombo) e trata todos os instrumentos da orquestra como instrumentos de percussão (também as cordas!) a partir do compasso 62, estabelecendo uma analogia audível com a batucada já que todos os instrumentos têm uma função rítmica e percussiva nesta passagem: As cordas tocam concisos efeitos percussivos em pizzicato, formando um fundamento rítmico do tipo *ostinato*, sobre o qual o piano executa figuras de tresquiálteras rápidas evocando os movimentos velozes dos solistas do batuque (Tavares partitura 2001: 12-13, Mayer 2021a).

Em geral, observa-se no batuque —em concordância com muitos géneros de origem africana— a unidade de música, dança e religião. Os ritmos e coreografias rituais dele refletem o mundo sobrenatural e também a vida cotidiana da tradição africana. Desta única fusão de elementos profanos com componentes religiosas, a dança desenvolveu uma grande variedade de funções: "Os batuques eram realizados pelos escravos em dias de festas tais como

as de santos e comemorações ligadas às famílias de senhores de escravos; após a jornada de trabalho na lavoura ou nos sábados e domingos à noite, nos terreiros das fazendas [...]" (De Souza 2011: 54). Particularmente o uso dos atabaques tocados no batuque como meio de comunicação com as divinidades africanas revela, junto com a execução da dança nos dias de santos, a conexão direta com as esferas sobre-humanas. Baseado neste contexto espiritual, a designação batuque é também usada como sinónimo para os cultos afrobrasileiros praticados no Rio Grande do Sul e os candomblés[1] no Pará, chamados de batuque-de-mina, babassuê ou babaçuê (Béhague 1999: 63). Além disso, o batucajé da Bahia, uma dança intensamente influenciada pelo batuque, indica esta relação sobrenatural na etimologia do seu nome composto pelas denominações "batuque" e "ajé", a última das quais significa "bruxo" na lengua dos Yorubá (D'Avila 2006: 2). É com esta dimensão mitológica que reaparece o batuque no compasso 17 do terceiro andamento, *Maracatú,* um género com pronunciadas caraterísticas afro-religiosas que é classificado como "dança dramática": Esta "[...] expressão [...] foi criada por Mário de Andrade, a fim de designar os bailados populares brasileiros que têm uma parte representada ou que baseiam num assunto" (Alvarenga 1982: 27). Consequentemente, o maracatú constá de desfiles com bailes completados por cantos dialogisandos, tais como as loas (louvações) e toadas, cantados em honra das divinidades africanas. Um grupo instrumental composto por bombos, ganzás, chocalhos, zabumba, cuíca, surdo, agogos e apitos acompanha estas apresentações. Nos maracatús continuam os cerimoniais da coroação dos soberanos negros da época colonial, nos quais os escravos africanos "[...] elegiam os seus 'reis', benevolamente reconhecidos pelos vice-reis portuguêses [...]" (C.T. s.d.). Por ocasião destes eventos, os africanos organizavam-se em "[...] 'nações' (nação da Cabinda Velha, de Pôrto Rico, do Leão Coroado, e outras) [...]" (C.T. s.d.). —grupos, que são considerados como os antecessores dos blocos do Carnaval de hoje. As primeiras festividades decorreram em Pernambuco no 1711 dispondo, na sua forma original, não só de uma ligação direta ao catolicismo que remonta às "eleições" de reis africanos durante as festas dos Três Reis Magos e particularmente ao rei Balthasar nomeado pelos jesuítas para figura de identificação com a finalidade de facili-

[1] Candomblé é um termo genérico para os cultos afro-brasileiros.

tar aos africanos o processo da conversão ao cristianismo (De Bortoli 1996: 70), mas também de uma relação ao culto afrobrasileiro xangô praticado no Recife, o que destaca a importante herança africana no género (Béhague 1999: 63-67). Perante as ramificações multiformes com a mitologia africana, os compositores de maracatús integraram muitas vezes elementos fetichistas ou mágicos nas suas obras. Mas Hekel Tavares defendeu um conceito oposto e individual na sua composição. Ao contrário dos colegas, ele pretendeu apanhar o maracatú "[...] no seu sentido real. [...]. Esclarece dessa forma, o seu thema, que nunca foi magia negra como geralmente se interpreta, deve ter forma festiva porque o seu fundamento é um cerimonial negro [...]" ("A 'Hora do Brasil'…", s.d.). Conforme esta intenção, Tavares consegue reviver musicalmente as estações principais do maracatú das quais fazem parte as seguintes: "[...] o 'chamamento' inicial, dirigido pela 'animadora' aos tocadores dos instrumentos de percussão; o 'arrependimento', correspondente a um voto de submissão ao rei; 'entregar o corpo', reconhecimento do poderio absoluto do soberano, e a 'saudação', homenagem prestada por meio de profundas flexões até o chão do terreiro, que era beijado em toda a extensão do trajeto a ser percorrido pelo rei negro" (C.T. s.d.).

Em consequência, ouve-se na introdução, que é escrita em forma de recitativo, uma imitação sonora do "chamamento" da dama-do-paço fazendo sinal à entrada de três danças (Henken s.d.), nas quais podemos sentir a atmosfera venerável e energética do maracatú. A primeira destas danças é o batuque já mencionado que começa no compasso 17, exalando um ambiente de invocação típica dos cultos africanos graças a sua estrutura composicional. Tavares elabora este tema filigrana no piano solo num volume muito baixo servindo-se de leves acentuações na mão direita sobrepostas a um *ostinato* com contínuas repetições de tresquiálteras sincopadas na voz inferior (Mayer 2021b: 521). No compasso 25 entram sucessivamente as cordas, os clarinetes, os fagotes, os timpanos, o pandeiro e o bombo preparando o fundamento para a brilhante re-aparência orquestral do tema do batuque que segue no compasso 33 em *forte* num ambiente muito vivo e rítmico enrequecido pelo som do afoxé, uma matraca ligada ao mundo divino africano (Mayer 2021b: 521). Esta apresentação do batuque sublinha "[...] a natureza sensual deste tema [...]" (Caldeira Filho 1962), mais um caraterístico dum género africano. Uma seguinte execução do batuque faz-se notar quase inesperada-

mente no compasso 284 através de uma paleta sonora muito percussiva e alta mantendo-se constantemente na dominante La. Por cima deste som fundamental pulsam em todos os instrumentos, com uma regularidade inabalável, repetições de tresquiálteras ou de figuras sincopadas criando uma hipnotizante atmosfera de transe comemorando os elementos espirituais do batuque e do candomblé em geral (Mayer 2021b: 521). Este fundo religioso chega ao máximo na passagem *Maestoso* da parte final que se segue ao compasso 308. Nestes compassos, Tavares parece reconstituir —em vista do volume alto, dos fenómenos sonoros densos e dos movimentos em tresquiálteras uniformes— uma verdadeira cena de peroração (Mayer 2021b: 521), correspondendo à fase final do maracatú, a "saudação", na qual os súbditos honram o novo rei com profundas flexões asseverando a sua lealdade total (C.T. s.d.).

Considerações finais

Resumindo, pode-se constatar que neste brilhante concerto —como também em todos os outros exemplos musicais mencionados neste teste— vive o espírito do folclore brasileiro em todas as suas formas de expressão. O maestro Eleazar de Carvalho tira a seguinte conclusão desta riqueza multicultural na obra de Hekel Tavares: "Hekel Tavares compreendeu as manifestações musicais da gente de sua terra, absorveu-as, utilizando-as com função ambientadora, figurativa e emotiva e imprimiu o seu inteligente poder criador que marcou história na conceituação de Música Brasileira" (De Carvalho em A. Tavares 2001).

Bibliografia

"A 'Hora do Brasil' no encerramento da 'Semana de Caxias'" (s.d.): "Discurso do general Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra. Grande concerto symphonico, musica de motivos brasileiros de autoria de Heckel Tavares. Oração do sr. Menotti Del Picchia. Outras notas", em *A Hora do Brasil* [nome, data e local desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 31/05/2015].

Alvarenga, Oneyda (1982): *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades.

Antunes, Amauri Araújo (2001): *Performance da música indígena no Brasil: os instrumentos. Apontamentos e observações por Amauri Araújo Antunes*. New York University, The Hemispheric Institute. [Paper]. https://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/amauri/os%20instrumentos%20musicais.htm [Consultado 15/01/2022].

Barros, Luíz Alípio de (1968): "Hekel Tavares, o compositor, prepara Rapsódia Nordestina", em *Última Hora*, 3 de maio: p. 10.

Béhague, Gérard (1999): *Musiques du Brésil. De la Cantoria à la Samba-Reggae*. Arles: Actes Sud.

Cacciatore, Olga Gudolle (1977): *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Caldeira Filho, João (1962): [Texto introdutório sem título no encarte], em *Hekel Tavares. 2 Concertos em formas brasileiras* [LP]. Orquestra Sinfônica Nacional, Hekel Tavares, dir.; João de Souza Lima, piano; Oscar Borgerth, violín. Metrônomo CFX3080.

D'Avila, Nícia Ribas (2006): "O batuque. Das raízes afro-indígenas à música popular brasileira", em *UNESCOM. Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, São Bernardo do Campo, 9. – 11/10/2006,* pp. 1-12, https://dokumen.tips/documents/nicia-batuque.html?page=1 [Consultado 15/03/2022].

De Andrade, Mário (1972): *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3ª ed. São Paulo: Martins / Vila Rica: INL. http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf [Consultado 10/11/2021].

De Bortoli, Fernando (1996): *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra. O homem e sua obra. A música da terra*. São Paulo: Edição de autor.

De Carvalho, Eleazar (s.d.): Citação, citado por Alberto Tavares (2001), em "Biografia" (de Hekel Tavares), em partitura do *Hekel Tavares. Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n. 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

— (s.d.): Citação, citado por Fernando Coelho (2005), em "Hekel Tavares, o 'Schubert' brasileiro", em *Gazeta de Alagoas*, ano LXXL/144: pp. 31-33.

De Léry, Jean (1975): *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil. Genève 1580*. Jean-Claude Morisot (ed.). Genève: Droz.

De Souza, Silvia Cristina Martins (2011): "'Danças licenciosas, voluptuosas, sensuais .... más atraentes!'. Representações do batuque em relatos de viajantes (Brasil – Século xix)", em *Revista brasileira de história das religiões*, IV/11: pp. 53-70.

"É O Hekel Tavares" (s.d.): [artigo de jornal, dados desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 30/05/2015].

Henken, John (s.d.): "Piano Concerto in Brazilian Forms, op. 105 N. 2. Hekel Tavares". *Los Angeles Philarmonic*. https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/2712/piano-concerto-in-brazilian-forms-op-105-no-2 [Consultado 04/12/2021].

Instituto Moreira Salles (s.d.): "Hekel Tavares. Biografia", http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/hekel-tavares [Consultado 09/04/2016].

Lima, João de Souza (1954): "Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, côro misto, solistas e côro infantil, de Hekel Tavares. Comentário musical de Souza Lima", em *Hekel Tavares. Anhangüera op. 11/ 7. Poema sinfônico para orquestra, côro misto, solistas e côro infantil* [LP]. Orquestra Brasileira de Concertos, Hekel Tavares, dir. Rádio Petrópolis.

Mayer, Barbara (2010): *Die Suite 'A Prole do bebê' Nr. 1 von Heitor Villa-Lobos. Analyse und Einordnung in den musikhistorischen Kontext.* Tese de Mestrado, Universität Mozarteum Salzburg.

— (2021a): "As influências multiétnicas do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969)", em *Musica Brasilis*, 25 de agosto de 2021. https://musicabrasilis.org.br/temas/influencias-multietnicas-do-brasil-na-obra-do-compositor-hekel-tavares-1896-1969 [Consultado 07/06/2022].

— (2021b): *Die multiethnischen Einflüsse Brasiliens im Schaffen des Komponisten Hekel Tavares (1896-1969). Ausführliche Erläuterungen am Beispiel seines Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras op. 105 n. 2* [Tese de dotouramento, Universität Mozarteum Salzburg (2019)]. Berlin: Springer.

Monari, Giorgio (2013): "Heitor Villa-Lobos e os Tupinambás: Nacionalismo, Modernismo e Pós-modernismo em dois *Canide ioune – Sabath*", em Alberto José Vieira Pacheco (ed.), *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*. Lisboa: CESEM y Colibrí, pp. 331-346.

Neves, Suely V. Brígido (1993): "Questões relativas à cultura musical tupi-guarani da reserva indígena de Itatinga ou Bracuí no estado do Rio de Janeiro", em *Revista Brasil-Europa*, 21/1. http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-03.htm [Consultado 27/03/2015].

Passos, Claribalte (s.d.): "Uma Epopéia Histórica em Disco", artigo de jornal [dados desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 02/06/2015].

Schreiner, Claus (1985): *Música popular brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. Darmstadt: Tropical Music.

T., C. [nome completo desconhecido] (1962?): "Concerto em formas brasileiras" (comentário musical), em Hekel Tavares, partitura para dois pianos do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op.105 n. 2.* Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

Tavares, Alberto (2001): "Biografia" (de Hekel Tavares), em partitura do *Hekel Tavares. Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n.º 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

— (2013a): *e-mail* com informações sobre Hekel Tavares [recebido em 02/06/2013].

— (2013b): *e-mail* com informações sobre Hekel Tavares [recebido em 03/06/2013].

Tavares, Hekel (s.d.): Citação, citado por Mauricio Quadrio (1962), "Hekel Tavares" (comentário musical), em *Hekel Tavares. 2 Concertos em formas brasileiras* [LP]. Orquestra Sinfônica Nacional, Hekel Tavares, dir.; João de Souza Lima, piano; Oscar Borgerth, violín. Metrônomo CFX3080.

— (s.d.): Citação, citado por Amélia Inez de Souza Pinto, in "'Jovens! Tirem os Sapatos e Pisem no Chão'", artigo de jornal [dados desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 31/05/2015].

Travassos, Elizabeth (2000): *Modernismo e Música Brasileira.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Willmer, Richard (s.d.): "Alberto Nepomuceno (1864-1920)", em *Piano Society*. http://www.pianosociety.com/pages/nepomuceno/ [Consultado 02/03/2022].

Partituras

Tavares, Hekel (1938): *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op.105 n. 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

— (2001): *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op.105 n. 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

Gravações

Tavares, Hekel (1954): *Anhangüera op. 11/ 7. Poema sinfônico para orquestra, côro misto, solistas e côro infantil* [LP]. Orquestra Brasileira de Concertos, Hekel Tavares, dir. Rádio Petrópolis.

— (1962): *2 Concertos em formas brasileiras* [LP]. Orquestra Sinfônica Nacional, Hekel Tavares, dir.; João de Souza Lima, piano; Oscar Borgerth, violín. Metrônomo CFX3080.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_018

18. *SIETE PIEZAS PARA PIANO* (1952) DE BLAS GALINDO: ANÁLISIS TÉCNICO-EXPRESIVO, PRAXIS INTERPRETATIVA Y CONTEXTUALIZACIÓN CULTURAL

Alfonso Pérez Sánchez
Universidad de Guanajuato

Resumen: Blas Galindo (1910-1993) fue un compositor mexicano que perteneció al denominado Grupo de los Cuatro junto con Moncayo, Contreras y Ayala, quienes crearon tanto obras orquestales de corte nacionalista, como ejemplos de menor talante que destilan la postura estética musical en el México de mediados del siglo xx. Tal es el caso de las *Siete piezas para piano* (1952) de Galindo, que presentan un estilo sencillo de belleza acrisolada en su construcción. La intención de este estudio es compartir mi punto de vista sobre esta obra, que conozco desde que era estudiante al haber sido parte de mi examen recepcional de Nivel Medio Terminal Superior de Música y que también la llegué a tocar en recitales. Después de realizar un estado de la cuestión, observo que existe un área de oportunidad para presentar un análisis técnico-expresivo donde reflexiono sobre el fino trabajo artesanal efectuado por el músico jalisciense en la concepción de esta obra pianística, al ocurrir un entrecruce de estilos sublimados por la voz personal del compositor, donde convergen su origen indígena y pueblerino, su formación ecléctica, junto con su interés genuino por el nacionalismo musical mexicano.

Palabras clave: análisis musical, dodecafonismo, interpretación, estilo musical, pianismo mexicano, eclectisismo compositivo.

SEVEN PIECES FOR PIANO BY BLAS GALINDO: A STUDY IN TECHNICAL-EXPRESSIVE ANALYSIS, PERFORMANCE PRAXIS AND CULTURAL CONTEXTUALIZATION

Abstract: *Blas Galindo (1910-1993) was a Mexican composer who belonged to the so-called* Grupo de los Cuatro *together with Daniel Ayala, Salvador Contreras and José Pablo Moncayo. Each created orchestral works with a nationalist flair, as well as pieces of a lesser caliber that represent the musical aesthetic of Mexico around the mid-20th century. Such is the case of Galindo's* Seven Pieces for Piano *(1952), which is characterized by a simple style of refined beauty in its construction. The goal of the current study is to share my point of view about this work, which I have known since I was a student, having played it at my final exam in high school as well as at other recitals later in my career. Following a review of the literature, I observe that there is an area of opportunity to offer a technical-expressive analysis and to reflect on the fine craftsmanship displayed by the composer from Jalisco. This piano work is conceptualized through the interweaving of styles sublimated by his personal voice, where his indigenous and small-town origins, his eclectic training and his genuine interest in Mexican musical nationalism converge.*

Keywords: musical analysis, twelve-tone technique, performance, musical style, Mexican pianism, compositional eclecticism.

Introducción

El propósito de este trabajo es brindar una visión, compuesta por varias aristas, sobre las *Siete piezas para piano* del compositor mexicano Blas Galindo. A través de un análisis formal se busca destacar características inherentes a su estilo compositivo que, aunque personal, también es producto de su época y de las enseñanzas de sus maestros. Para ello, se relacionan palabras propias del músico, capturadas en entrevistas, con las estructuras musicales encontradas en las piezas. Además, se ofrecen algunas recomendaciones para su interpretación. En paralelo, se glosan algunos puntos de referencia en esta colección pianística provenientes de otras obras de sus coetáneos. Se pretende así realizar un aporte exploratorio sobre una obra que tiene importancia en el catálogo

del compositor, y que resulta relevante en la muestra de piezas cortas que, como forma musical pequeña, exploraron los compositores de aquella época.

El nombre de Blas Galindo aparece en fuentes de referencia como es el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* (Soto Millán 1996: 161-169) y, de manera más completa y actualizada, en el *Diccionario enciclopédico de música en México* (Pareyón 2006: 415-418). También en varias páginas de *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Carredano y Eli 2015) y *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda y Tello 2013). También es motivo de estudio en un par de textos biográficos publicados en 1994: *Blas Galindo: biografía, Antología de textos y catálogo* de Xochiquetzal Ruiz Ortiz (1994) y *Hacer música: Blas Galindo, compositor* de Antonio Navarro (1994). Asimismo, existe una tesis de licenciatura de Fabiola Sánchez Castro (2000), titulada *Blas Galindo (1910-1993). Cinco preludios (1944-1945) y Siete piezas para piano (1952) (Análisis)*, donde enfoca la atención en ambas obras del maestro. Como complemento se pueden mencionar entrevistas como "Rastros de un rostro o historias sin historia, Blas Galindo" (García Bonilla 2001), e incluso se puede escuchar la voz del maestro hablar de su niñez en la entrevista "Blas Galindo en sus propias palabras", realizada en 1991 e incluida en la grabación dedicada al maestro dentro de la serie *México en red mayor* (2013). Por último, es importante mencionar la entrevista realizada por Ricardo Rocha (1986) y el documental de Épica Producciones (*Blas Galindo* 1996).

En particular, dentro de los libros de referencia sobre el músico, destaca la biografía de Xochiquetzal Ruiz Ortiz (1994), donde menciona que hace falta que los académicos se aboquen al estudio de la obra de Galindo. Vale la pena incluir aquí sus palabras como preludio de este trabajo:

> Rafael Tovar y de Teresa, en el homenaje luctuoso a Galindo celebrado en el Palacio de Bellas Artes, se refirió a la oficialización de la figura del maestro: "'Sí, podemos hablar de un hombre institución, porque su generación contribuyó a hacer instituciones, y su música es parte de esa gran institución'. Y es este punto donde creo que no se ha valorado a Blas Galindo por su propia obra. La cantidad de medallas, premios y homenajes no se corresponden con el estudio de su música, principal homenaje a cualquier compositor. Son contados los críticos [...] que se han dedicado a seguir de cerca el desarrollo musical del maestro Galindo. Como diría Mario Lavista, 'la imagen del músico es mayor al conocimiento de su obra'" (Espinoza citado por Ruiz Ortiz 1994: 12-13).

Esta cita multi-autor brinda opiniones relevantes, dado que se trata de Tovar y de Teresa, quien llegó a ocupar cargos importantes en el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Servicio Exterior Mexicano y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; así como de Mario Lavista, importante compositor que obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes y fue miembro del Colegio Nacional; por ello, sus juicios son de substancial valor. En cualquier caso, han pasado casi treinta años de esta exhortación y varias de sus obras aún están en espera de ser estudiadas. Es, entonces, necesario que se realicen textos analíticos de sus obras y es justamente el objetivo de este trabajo: efectuar un análisis técnico-expresivo de las *Siete piezas para piano*.

1. Blas Galindo: antecedentes biográficos

Una lectura atenta de las fuentes mencionadas permite ofrecer aquí una síntesis biográfica sobre Blas Galindo, quien nació en San Gabriel, un pequeño pueblo jalisciense, el 3 de febrero de 1910. Inicia sus estudios a los siete años como integrante de un coro infantil en el seno de la iglesia, toma clases de piano y más adelante también toca el clarinete. Emigra a Ciudad de México siendo un joven con aspiraciones y se matricula en el Conservatorio de Música. En 1932 se inscribe en el taller de creación musical de Carlos Chávez y fue integrante del Grupo de los Cuatro, conformado además por Salvador Contreras, Daniel Ayala y José Pablo Moncayo. Aún con la renuncia de Chávez como director del conservatorio, los cuatro jóvenes deciden continuar su andar juntos y tienen actividad de forma colectiva entre 1935 y 1939.

Varios maestros influyeron notablemente en la formación de Galindo: Carlos Chávez, Candelario Huízar, José Rolón y Aaron Copland. De ellos, Chávez es quien lo guio en sus primeros pasos en la composición y lo invitó a formar parte de sus proyectos. Más adelante, en 1941, recibe una beca Rockefeller para estudiar bajo la guía de Copland. Su formación termina en 1944 con una tesis sobre nacionalismo musical y con la realización de obras específicas a construir en un tiempo determinado como examen final, que le permiten obtener el título de maestro en composición. Tres años después, fue director del Conservatorio Nacional de Música (1947-1961) y fundó la Orquesta Sinfónica del Instituto Mexicano del Seguro Social en 1961. Re-

cibió en 1964 el Premio Nacional de Bellas Artes, junto con otros artistas, como Rufino Tamayo. Participó como académico de número en Academia de Artes a partir de 1968. Otro mérito de gran valía fue el recibir el Premio Gabriela Mistral por parte de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en 1992. Murió en Ciudad de México un año después.

2. La obra para piano de Blas Galindo

La primera obra para piano en el catálogo de Galindo es una corta pieza titulada *La Lagartija* de 1935 y su última incursión es el *Preludio no. VII*, que quedó inconcluso al momento de su muerte en 1993. Las *Siete piezas para piano*, compuestas en 1952, se sitúan así en el segundo periodo de su produc-

Tabla 18.1: Piezas para piano compuestas por Blas Galindo.
Fuente: Ruiz Ortiz (1994: 115-183)
(con asterisco, las obras retiradas del catálogo del compositor).

Periodo	Año	Obra(s)
1935-1944	1935	*La lagartija* / Un loco* / Sombra**
	1936	*Suite no. 2:* I. Impresión*, II. Caricatura de vals*, III. Jalisciense
	1937	*Sombra* / Preludio*
	1938	*Llano alegre*
	1939	*Danzarina**
	1941	*Fuga en do*
	1942	*Gavota**
	1944	*Allegro para una sonata / Preludio* [obras de examen]
1945-1961	1945	*Arrullo* [versión para piano solo] / *Cinco preludios / Y ella estaba triste**
	1952	***Siete piezas para piano***
1962-1993	1964	*Los soldaditos de barro*
	1965	*Cinco más cinco*
	1968	*El gato mimas / Muy serio*
	1969	*Los muñecos bailan*
	1972	*Casi triste / Movimiento perpetuo*
	1973	*Cancioncita / El juguete roto / Pequeña fantasía / Pieza simple*
	1976	*Sonata*
	1987	*Preludio no. VI*
	1993	*Preludio no. VII* (inconcluso)

ción musical. En la tabla 18.1 se puede observar la consecución cronológica de su obra para piano.

La secuencia de tres etapas señaladas en la tabla obedece a varios criterios. La primera corre desde el año cuando compone su primera pieza para piano hasta aquel cuando termina sus estudios de formación académica, en 1944. Valga mencionar aquí que son obras consideradas por el compositor como iniciales y, por lo mismo, varias fueron retiradas de su catálogo o no se publicaron. La tercera etapa se considera a partir de 1962, cuando se dedica de lleno a la composición, ya sin tener que atender cargos administrativos. De ahí que la tabla pudiera parecer un poco desequilibrada al considerar solo la obra para piano; no obstante, al contemplar el catálogo completo sí existe multitud de obras que creó entre 1945 y 1961 para otras conformaciones instrumentales, además de su gran aporte a la música coral, con la cual tuvo difusión y promoción inmediata en el país. Valga decir que la división biográfica a cinco partes que hace Ruiz Ortiz o la compositiva replicada por Sánchez Castro (Introducción III) en tres periodos creativos: formativo (1931-1940), segundo periodo (1940-1962), tercer periodo (1962-1993), lógicamente difieren un poco a lo mencionado aquí, dado que las autoras consideran la vida y obra completa del maestro.

Volviendo a 1952, dicho año es relevante, pues Blas Galindo y Ernestina Mendoza se casaron el 3 de octubre. Este evento significativo tiene importancia capital, pues las *Siete piezas para piano* fueron compuestas y dedicadas a Ernestina, quizá como presente de boda. Otras obras importantes de ese año fueron el *ballet La hija del York* y dos piezas para orquesta de cuerdas: *Scherzo mexicano* y *Sinfonía de cuerdas*. Dentro de su catálogo hay otra pieza para piano solo con dedicatoria para su esposa: *Sonata*, de 1976, así como las piezas infantiles que están dedicadas a sus dos hijos: Carlos y Luis.

La colección *Siete piezas para piano* es equilibrada al incluir bloques musicales de distinta longitud y carácter: I. Allegro, II. Lento, III. Lento, IV. Allegro grazioso, V. Lento, VI. Allegro giocoso y VII. Vivo. Su estreno se llevó a cabo el 25 de marzo de 1954, por Tita Valencia al piano, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México (Ruiz Ortiz 1994: 151). Un año después aparecieron publicadas en Ediciones Mexicanas de Música, con el identificativo: Serie A, no. 8. El que haya sido publicada

habla de la calidad de la obra, pues el maestro era selectivo en relación a qué obras formaban parte de su catálogo y cuáles no. Además, en dicha editorial había un comité de selección de las obras a ser publicadas y, por recomendación de Chávez, "las obras tenían que escucharse antes de aceptar su edición" (García Bonilla 2001: 43).

3. Análisis musical de las *Siete piezas para piano*

Quisiera mencionar, antes de comenzar el análisis, que el plan de estudios de la salida terminal en piano, de los programas de Nivel Medio Superior Terminal y de la Licenciatura en Música en la Universidad de Guanajuato, contempla que en cada semestre se estudie alguna obra mexicana, indicada en el plan de estudios. En lo particular, esta colección de piezas la estudié bajo la guía del maestro Rodolfo Ponce Montero, hace unos veinticinco años, y formaron parte de mi examen recepcional del Nivel Medio Superior Terminal en Música, en el año 2000. Ahora comprendo lo acertado de haberlas conocido en mi etapa de formación inicial, pues la simplicidad y economía de medios empleada por Blas Galindo facilita a los estudiantes de piano que se acerquen a su mundo sonoro. En este apartado, se busca ofrecer un análisis formal simple sobre cada una de las piezas, con el propósito de que el lector pueda tener a la mano el plan estructural de la colección.

I. Allegro

La primera pieza preludia el mundo sonoro de Blas Galindo, al presentar una melodía sencilla con arpegios de intervalos de cuarta y, como segundo tema, un pasaje procesional a la octava. Es conveniente invitar al músico interesado en interpretar esta colección pianística a que escuche obras diversas del catálogo de Galindo, sobre todo de la segunda etapa compositiva, para asimilar la estética circundante (tabla 18.2). Recomendaciones puntuales: la melodía del primer tema debe interpretarse como si fuera una flauta de un pastorcillo. En particular, se deben escuchar canciones de Galindo como *Fuensanta* y *Madre mía cuando muera*, para asimilar la manera en que el texto

pudiera matizar las melodías del maestro. También la agógica debe respetarse y los fraseos deben ser orgánicos.

Tabla 18.2: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de I. Allegro.[1]

Parte	Sección	Compases	Distribución de compases
α 84 cc.	A1	1-30	[4+4]+[4+(5+4)]+[3+(4+2)]
	A2	31-54	[4+4]+2+[4+4]+2+2+2
	A1'	55-84	[4+4]+[4+4]+[4+4]+[2+2+2]
β 26 cc.	B1	85-111	[2+2]+[2+2]+[3+4]+[2+2]+[3+4]
α' 32 cc.	A1' + cierre	112-143	[4+4]+[4+4]+[4+4]+[2+2+2]+[2]

II. Lento

La segunda pieza tiene un carácter solemne y ceremonial, cuya parte inicial debe ejecutarse con un ataque de peso proveniente desde el cuerpo para lograr un sonido lleno, en concordancia con la dinámica de triple *forte*, aunque a la vez con flexibilidad para cantar los motivos melódicos que deben ser fraseados de forma orgánica (tabla 18.3). Recomendaciones puntuales: debe darse un aire procesional a la parte α de esta pieza. Asimismo, es conveniente rebotar la muñeca para realizar los saltos y fraseos de octava de forma expresiva.

Tabla 18.3: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de II. Lento.

Parte	Sección	Compases	Distribución de compases
α 13 cc.	A1 + A2 + A/2	1-13	[2+2]+[2+5]+2
β 24 cc.	B1	14-25	[2+1+3+2]+[2+2]
	B2	26-37	[4+(2+2)]+4]
α' 13 cc.	A2 + A/2 + Cierre	38-50	[2+5]+[2+(1+2+1)]

[1] Con excepción de la tabla 18.1, el resto de las tablas y ejemplos musicales son del autor.

III. Lento

Esta pieza es una especie de nocturno y, aunque en cierta manera se separa del modelo romántico en su lenguaje armónico, sí tiene un aire de ensoñación que debe ser cantado con gentileza (tabla 18.4). Recomendaciones puntuales: la partitura de la colección está bien editada en general; sin embargo, en esta pieza aparece un error en el compás 40. Aunque el tempo indicado es Lento, la corchea debería ser igual a 108, dado que es la re-exposición; sin embargo, la indicación metronómica se fijó en 152, lo cual es un error si se considera la estructura formal tripartita. Por otra parte, en la partitura no aparecen indicaciones de pedal, si bien esta pieza requiere utilizar de forma inteligente el pedal para dar color sin comprometer las líneas melódicas.

Tabla 18.4: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de III. Lento.

Parte	Sección	Compases	Distribución de compases
α 18 cc.	A1 + A2 + A3	1-18	[8+5+5]
β 22 cc.	B1 + B2 + B3	19-30	[4+3]+[2+2+1]
	B4 + B2' + B5	31-39	[2+2]+[2+3]
α 18 cc.	A1 + A2 + A3'	40-57	[8+5+5]

IV. Allegro grazioso

Esta pieza tiene un carácter de danza y debe tocarse de forma ágil. La bitonalidad, las progresiones armónicas y los giros rítmicos son características que se interconectan de forma adecuada para obtener la agógica indicada (tabla 18.5). Recomendaciones puntuales: esta pieza requiere ligereza en las muñecas y destreza táctil para hacer los giros melódicos y las oscilaciones armónicas, así como la capacidad de acentuar notas a contratiempo cuando el compositor lo indique, pues no siempre coincide con la estructuración de compás en cuanto al ritmo. Una estrategia es estudiar los ritmos fuera del piano, en una mesa, por ejemplo, para asimilarlos antes de integrarlos en el discurso melódico.

Tabla 18.5: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de IV. Allegro grazioso.

Parte	Sección	Compases	Distribución de compases
α 17 cc	A + P + B	1-8 / 9-12 / 13-17	[(2+2)+(2+2)]+[4+5]
β 25 cc	[A + P] + [B + P] + [B' P]	18-26 / 27-32 / 33-42	[(2+3)+4]+[(4+2)+(4+4+2)]
α' 21 cc	A' + P + B' + Coda	43-50 / 51-54 / 55-58 / 59-63	[(2+2)+(2+2)]+[4+4]+5

V. Lento

Como quinto elemento, Galindo presenta una fuguetta, que constituye un ejercicio de simplificación dado que en 22 compases es capaz de conjugar los elementos más representativos de la forma fugada como son las entradas del sujeto, los episodios y la replicación final sobre un bajo pedal. Como sujeto emplea un motivo dodecafónico y el cierre es de novena menor que calza bien con el carácter de la pieza (tabla 18.6). Recomendaciones puntuales: al ser una pieza contrapuntística, las entradas del sujeto deben destacarse de forma clara. Además, es conveniente realizar un análisis interválico de la serie previo al montaje de la obra para memorizarla de forma segura.

Tabla 18.6: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de V. Lento.

Parte	Sección	Compases	Distribución de compases
Exposición	S12 + R	1-6	3+3
I - V - I - V	S + R a la octava	7-13	3+4
Episodio T	S inv + S inv	14-18	2+2+1
Entrada final + PT	S	19-22	4

VI. Allegro giocoso

La sexta pieza es una danza que recurre a la repetición de ciertos motivos, combinada con la presentación de un par de series dodecafónicas,

lo cual brinda dinamismo a este fragmento que no necesariamente se percibe como dodecafónico, dado la excelsa factura musical lograda por Galindo en este fragmento (tabla 18.7). Recomendaciones puntuales: el aire es de danza circular y debe interpretarse como pieza bailable y juguetona. Es importante comprender cómo se reconfigura la serie para poder unificar las distintas secciones de manera lógica y orgánica. La parte β requiere mayor énfasis dramático para brindarle fuerza a su arquitectura formal.

Tabla 18.7: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de VI. Allegro giocoso.

Parte	Sección	Compases	Distribución de compases
α 18 cc.	A1 + A2 + 2ª casilla	1-8 / 9-16 / 17-18	8 [4+4]+8 [4+4]+2
β 24 cc.	B1 + B2 + B3	19-26 / 27-34 / 35-42	8 [4+4]+8 [4+4]+8 [4+4]
α' 18 cc.	A1' + A2' + Coda	43-50 /51-58 / 59-60	8 [4+4]+8 [4+4]+2

VII. Vivo

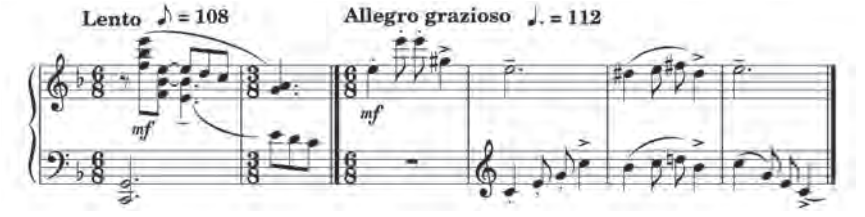
La última pieza es una tocata bitonal que intercala tres células motívicas [x=escala, y=bordado, z=arpegio] de forma creativa. Es un fragmento rítmico que se desarrolla dentro de una forma un tanto enrevesada. No obstante, el análisis formal muestra que está contenida en una forma tripartita en su macroestructura (tabla 18.8). Recomendaciones puntuales: al ser una tocata, el pulso debe ser preciso y sin variar. Para lograr dicho objetivo, el cruce de voces y acentos deben hacerse sin cambio de velocidad, dado que la melodía en ciertos fragmentos se pasa en forma de estafeta de una mano a otra. También es importante practicar algunas secuencias de acordes para que salgan de forma fluida, sin acentos innecesarios generados por el movimiento requerido dentro de la orografía del piano, sino con aquellos énfasis rítmicos indicados por el compositor.

Las *Siete piezas para piano* funcionan bien como un todo, pues la transición de un fragmento a otro ocurre de manera orgánica y el cierre con carácter brillante de la séptima pieza funciona de modo eficiente en la macroestructura. Además, el compositor hace bien en señalar marcas metronómicas

Tabla 18.8: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, análisis formal de VII. Vivo (el signo + significa que hay una relación mayor entre la sección que lo contiene y la siguiente).

Parte	Sección	Compases	Distribución de compases
α 26 cc.	A1	1-10	[2+2]+[2+1]+[2.5]
	A2 + P	11-26	[2+2]+[2+1]+[1+1]+[2+1+2+2]
β 79 cc.	D1+	27-54	[3+3+1]+[2+2+2]+[2+3.5+2]+
	D2	55-72	[2+2+3]+[2+3+2]+[4+6]
	D3 +	73-89	[2+2+2]+[2+2]+[3+2+3]+
	D3'	90-105	[2+2+2]+[2+2]+[3+3]
α' 31 cc	A1'	106-115	[2+2]+[2+1]+[2.5]
	A2' +	116-131	[2+2]+[2+3]+[2+1+4]+
	Coda	132-136	[3+2]

precisas que, en conjunto con el carácter de cada pieza y las indicaciones dinámicas, ayudan a construir la arquitectura sonora de la partitura, al otorgar los elementos necesarios para realizar adecuadamente la interpretación de esta colección de piezas. Consideremos, por ejemplo, el contraste entre el tema A de la pieza III y el homónimo de la pieza IV, los cuales ayudan a que uno quiera escuchar una pieza tras otra para constatar cómo el compositor encadena ideas musicales heterogéneas a través de los siete bloques de la colección (ejemplo 18.1).



Ejemplo 18.1: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, tema A de las piezas III y IV.

4. *Siete piezas para piano*: guía para su asimilación

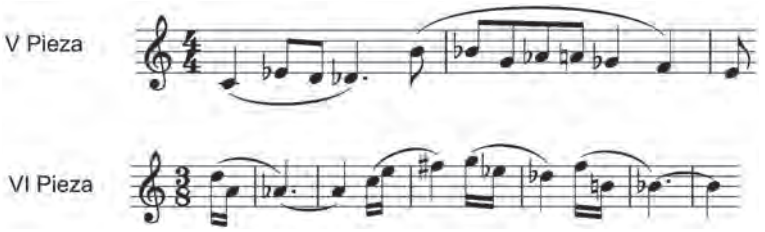
En este apartado quisiera comentar algunas circunstancias que pudieran ayudar a situar la obra en contexto, al mencionar referencias mu-

sicales y extra-musicales relacionadas con esta colección de piezas. Blas Galindo empezó sus lecciones de piano a los siete años en su pueblo natal y, más adelante, tuvo a maestros como José Rolón, excelente pianista y pedagogo. En 1945 ya había generado sus *Preludios para piano*, donde muestra un estilo personal definido que expandirá en las *Siete piezas para piano*. Además, un suceso en su vida sería determinante para la concepción de la colección de 1952. Su participación en la IV edición del Concurso Internacional de Piano Fryderyk Chopin en Varsovia en 1949, al cual es invitado como jurado en parte debido a la participación del pianista mexicano Carlos Rivero. En tal evento tuvo oportunidad de evaluar a grandes pianistas. También debió escuchar ejecuciones magistrales por un premio de la mejor interpretación de mazurka. Esta forma chopiniana de simple factura, en la que el compositor polaco capturó la esencia de esta danza típica, pienso que motivó a Galindo a considerar la posibilidad de encapsular breves piezas mexicanas en una forma tripartita simplificada. También dio una serie de conciertos sinfónicos y estuvo interesado en escuchar tocar a músicos tradicionales polacos (Ruiz Ortiz 1994, 56-58).

En primer lugar, es importante mencionar que Galindo es consciente de la forma musical y sabe intuir las ventajas y desventajas de atenerse a un plan formal, según uno de sus escritos de 1948:

> Las observaciones de Huízar, en lo referente a la necesidad de elaborar para cada obra una estructura formal clara y consistente, nos fueron muy útiles. En nuestro deseo para lograr esa cualidad incurrimos en exageraciones, ya que, a menudo, trazábamos los esquemas de sonatas y sinfonías antes de haber concebido siquiera los temas. Este procedimiento discutible, como cualquier otro procedimiento, nos permitió empero adquirir una visión precisa de lo que es la arquitectura musical (Ruiz Ortiz 1994: 45).

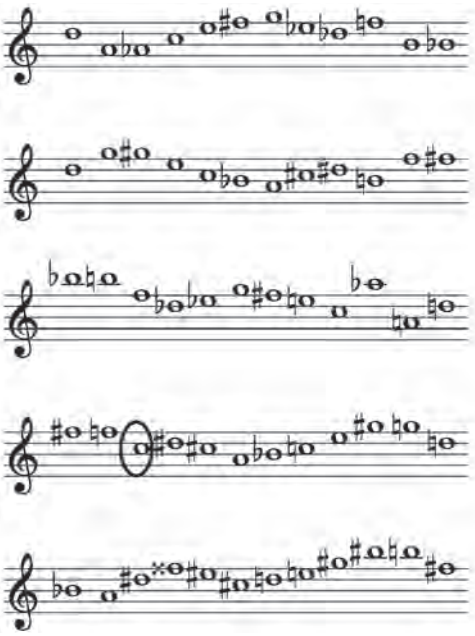
Por otra parte, hay que considerar que, como otros compositores latinoamericanos, su relación con el dodecafonismo fue ecléctica y vista como una técnica compositiva similar a cualquier otra, sin ningún dogmatismo, que se podría aclimatar al sentir americano. Dos piezas de esta colección hacen uso de esta técnica: la quinta y sexta pieza (ejemplo 18.2).



Ejemplo 18.2: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, series de las piezas V y VI.

El eclecticismo del compositor se permea en algunas entrevistas que se realizaron al maestro en vida. En una de ellas se hace alusión a dicha técnica compositiva y parece interesante lo que menciona al respecto: "¿Usted estudió el dodecafonismo? —He escrito muchas cosas en los doce sonidos, pero sin alinearme a ninguna de las reglas de Schoenberg ni de nadie. He analizado muchas obras manejadas 'científicamente', y me he dado cuenta de que pueden estar bien escritas, pero a mí no me dicen nada" (García Bonilla 2001: 45). En la sexta pieza, Galindo utiliza una melodía seriada. Aunque el compositor dice que prefiere evitar un cierto dogmatismo atribuido a la técnica dodecafónica, la realidad es que sí respeta las distintas traslaciones de la serie inicial. No obstante, como excepción, en el pasaje que inicia en el compás 19, en lugar de usar un Si natural emplea un Do natural, como una solución "tonal" al discurso musical y esa enarmonía podría ser vista como una licencia en la factura técnica, aunque también podría considerarse como un enfoque ecléctico al tratar la receta de Schoenberg (ejemplo 18.3).

Esta pieza tiene un equilibrio formal en su estructura, y se basa en la serie de doce sonidos. No obstante, hace uso de repeticiones de ciertas células motívicas para construir esta pieza. Así ocurre al inicio, donde repite tres veces la primera célula motívica. Es decir, dentro de las reglas alusivas a la técnica de Schoenberg, se dice que una nota se puede repetir sin que sea considerado como una falta; en este caso, Galindo toma la célula motívica inicial de tres notas como un solo evento y de ahí que lo repita, sin romper la recomendación indicada. Esto ocurre también entre los compases 15-16 y 57-58. Este artilugio le otorga un carácter de danza circular, donde tenemos tanto la repetición como la melodía discontinua de corte cromático.



Serie original (cc. 1-8)

Serie invertida (cc. 9-16)

Serie retrógrada (cc. 35-42)

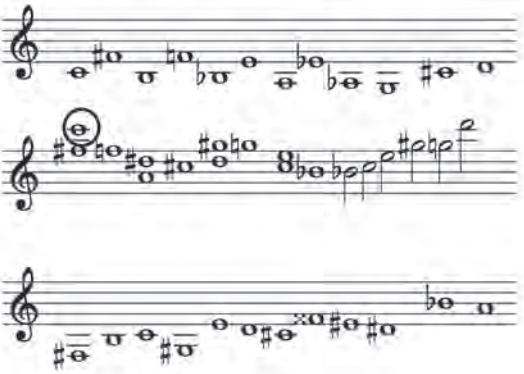
Serie retrógrada invertida (cc. 19-26)

Serie retrógrada invertida transportada una tercera mayor superior (cc. 27-34)

Ejemplo 18.3: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, presentación de la serie de la melodía de VI. Allegro giocoso.

A la par de la serie de la melodía, Galindo presenta otra serie en el acompañamiento, que muestra un ordenamiento de descenso por cuartas. Además, para estar en consonancia con la excepción de la melodía en el compás 19, en el acompañamiento agudo también pone un Do natural en lugar de un Si natural, indicados en los ejemplos musicales 18.3 y 18.4 con un círculo. Hay que mencionar también que el compositor vuelve a pensar de forma ecléctica en los compases 55-56, al presentar primero la octava Sol y luego la octava La bemol, a diferencia de los compases 13-14; asimismo, al enarmonizar el Do sostenido por un Re bemol en la segunda voz del acompañamiento del compás 55, que desemboca adecuadamente en el cierre de la pieza con una cadencia V-I (La-Re), que podría considerarse como si fuera una alusión modernizada hacia la tercera de picardía en el contexto contrapuntístico (ejemplo 18.4).

Por otra parte, es importante señalar que la recomendación y reto planteado por Carlos Chávez de escribir con pocos recursos fue algo que marcó



Acompañamiento I (cc. 1-8)

Acompañamiento II basado en serie retrógrada invertida, aunque variado (cc. 19-26)

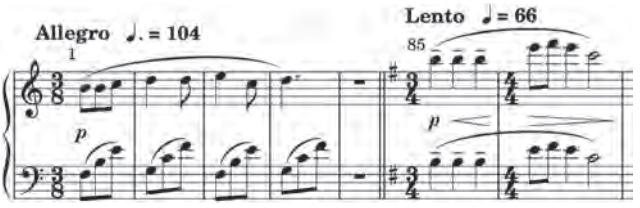
Acompañamiento III basado en la serie transportada y variada (cc. 27-34)

Ejemplo 18.4: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, presentación de la serie del acompañamiento de VI. Allegro giocoso.

a Galindo; además, sus clases con Huízar le hicieron ser consciente de la estructura simplificada. Al respecto, responde en otra entrevista así:

> ¿Cómo trabajaban en esa materia con el maestro Chávez?
> —En la clase el maestro Chávez nos daba cinco sonidos y, por ejemplo, había que sentir el valor melódico de cada intervalo; había que gozarlo y apreciar su valor estético y emocional y la pureza de su sonoridad. También había que escribir melodías tonales o pentáfonas. Desde entonces compongo sin compás; escribo las notas como las voy sintiendo. La melodía y el ritmo aparecen solos (García Bonilla 2001: 37).

Tal destreza se puede apreciar en el ejemplo 18.5, donde genera dos temas contrastantes con recursos interválicos mínimos. De igual manera, permitir



Ejemplo 18.5: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, temas A y B, cc. 1-4 y 85-86 de I. Allegro.

que la música surja por sí misma es algo que Galindo cultivó a lo largo de su vida al considerar la composición como una actividad diaria de responsabilidad profesional; eso fue combinado con una capacidad de análisis que también fue una constante en su carrera.

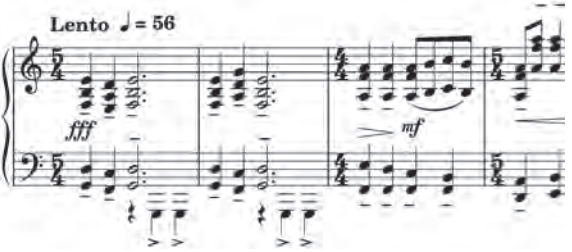
La mayor parte de sus composiciones son producto de su reflexión intelectual sobre las posibilidades de sus ideas musicales. No obstante, también tiene obras donde el reto no requiere trabajar material inédito, sino aquello existente, como en sus *Sones de mariachi.* En esta obra, referente importante en su producción sinfónica, presenta tres sones como línea melódica, dado que el objetivo del encargo era crear una obra representativa para una muestra sonora en la ciudad de Nueva York. Su opinión sobre el nacionalismo es algo que razonó desde el punto de vista teórico en su tesis, así como en el examen de composición, y su visión es reflejo de la percepción que se tenía sobre lo nacional en aquella época:

> ¿Cómo define al nacionalismo ahora?
> —El nacionalismo tiene tres etapas. La primera se da cuando el compositor toma melodías del folclor de la música popular y compone una obra como la *Sinfonía india* o los *Sones de mariachi* o el *Huapango* de Moncayo. La segunda etapa surge cuando el compositor ya no reproduce los temas directamente; sólo utiliza algunos de sus elementos. Ése es el caso de Revueltas. Sólo en *Janitzio* tomó elementos del folclor, el resto de su obra pertenece a esta segunda etapa. Y en la tercera, desaparecen por completo los elementos populares o del folclor; ya es una expresión personal donde persiste el carácter nacionalista. En mi *Segundo concierto para piano* yo creía que había una expresión universal, pero se mantuvo el carácter nacionalista. En esta etapa, todos los matices son propios del compositor (García Bonilla 2001: 38-39).

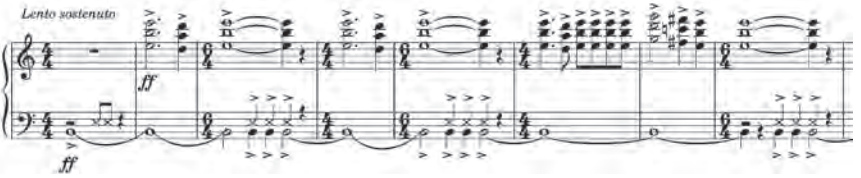
Por tanto, es lógico que cada obra debe analizarse de acuerdo con el contexto, las intenciones estéticas del compositor, la técnica compositiva empleada de forma ecléctica y las circunstancias de encargo y/o dedicatoria de la música objeto de estudio. En este sentido, hay otro aspecto a mencionar por su trascendencia: Galindo es un hombre de su tiempo y ya desde sus prácticas en el Grupo de los Cuatro, escucha con atención lo que sus coetáneos construyen en la búsqueda de sus propios caminos compositivos. Al respecto, como musicólogo, también estoy interesado en hilar puntos de unión donde converge el pensamiento colectivo; los compositores se citan unos a

otros, al aludir en ciertos pasajes a otras obras. En el caso de Galindo, quisiera mostrar que, aunque alude a otras obras, lo hace desde su propia estética compositiva, lo cual es loable.

El primer caso que quiero presentar es el tema principal de la segunda pieza, que tiene una fuerza y solemnidad que parecían surgir de algún otro lado, algo que percibí desde que era estudiante (ejemplo 18.6). Sin embargo, en aquel momento me preocupaba principalmente por comprender las piezas desde el punto de vista pianístico. Para este trabajo, en el que mi intención es ofrecer también una propuesta musicológica, escuché diversos referentes sonoros de los compositores de aquella época y lo que descubrí es que dicho tema se pudiera relacionar con el tema inicial de la música que Silvestre Revueltas escribió para el largometraje *La noche de los mayas* (1939) (ejemplo 18.7).



Ejemplo 18.6: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, II. Lento, cc. 1-3.

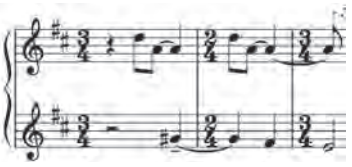


Ejemplo 18.7: Silvestre Revueltas, *La noche de los mayas*, cc. 1-8 [reducción].

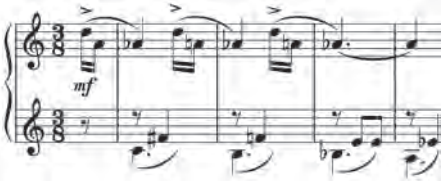
El tema imaginado por Revueltas tiene una fuerza dramática de gran talante. Aparece al inicio de la película y como cierre de la misma, en la escena culminante, cuando después de constatar con sus ojos que el hombre blanco está muerto, la protagonista se ofrece en sacrificio en el cenote

sagrado, y después de truenos se oye el tema musical inicial como final de la película (*La noche de los mayas* 1939: min 01:36:00). El estreno de la película ocurrió en 1939 y es probable que el Grupo de los Cuatro haya asistido; de cualquier manera, es llamativo el parecido rítmico y melódico que ambos inicios tienen. También es relevante que, aunque ambos empiezan de forma similar, cada uno toma su camino. En este sentido, la segunda pieza de Galindo se situaría en la etapa dos "donde el compositor ya no reproduce los temas directamente; solo utiliza algunos de sus elementos" (García Bonilla 2001: 39). Sobre el supuesto de si Galindo conocía la composición de Silvestre Revueltas referida, en una entrevista deja entrever su opinión: "[...] cuando escribía una obra —por ejemplo *La noche de los mayas*— lo hacía muy bien, tenía gran imaginación" (García Bonilla 2001: 41).

Sucede algo similar con el inicio de la sexta pieza (ejemplo 18.9), que parece hacer alusión a un fragmento de las *Tres piezas para piano* de Moncayo (1948; ejemplo 18.8), donde la secuencia Re-La-Sol#-Re-La-Fa# sirve de punto de micro-convergencia para producir una pieza dodecafónica de Galindo. En la primera se trata de un pasaje de transición, pero es la segunda el motivo que le otorga el carácter de danza a esa sexta pieza.



Ejemplo 18.8: José Pablo Moncayo, *II pieza para piano*, cc. 50-51.

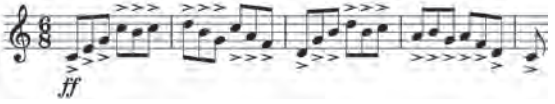


Ejemplo 18.9: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, VI. Allegro giocoso, cc. 1-4.

Galindo conocía esta obra de Moncayo y la menciona en uno de sus escritos aparecido en *Nuestra Música*:

> En toda su obra [...] se encuentran elementos melódicos de la más alta distinción. En algunos de sus primeros trabajos de estudiante se aprecian influencias veladas de giros melódicos ravelianos. Es importante hacer notar este rasgo, ya que reaparece en sus recientes *Tres piezas para piano solo*. Claro está, la supuesta influencia melódica del compositor francés queda desvirtuada en parte por la concepción rítmica peculiar de Moncayo (Ruiz Ortiz 1994: 47).

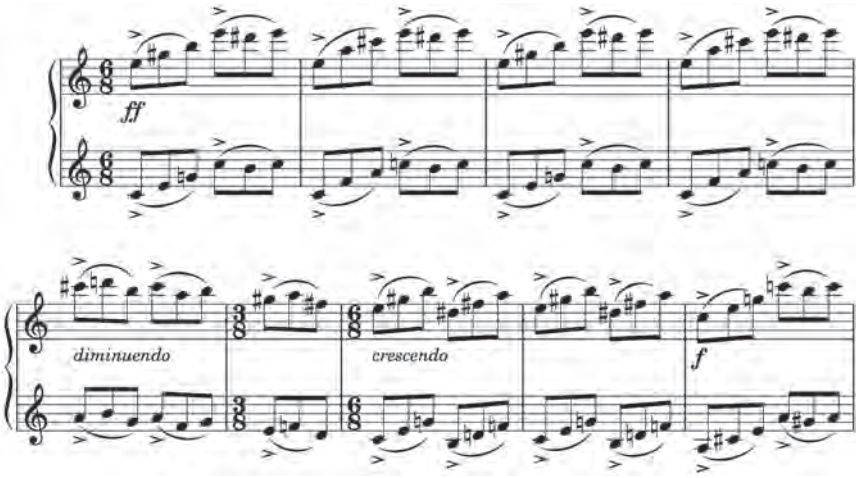
Otro punto de unión cultural, en forma de "pegamento cognitivo" (Verstegen 2014: 149), es el *Huapango* de Moncayo, basado a su vez en sones jarochos, que es referido en la séptima pieza. Esta cita musical se podría colocar en la primera etapa, de acuerdo con lo explicado por Galindo en la entrevista de García Bonilla (2001: 39), al desarrollar una alusión motívica de la emblemática obra de Moncayo. Tomemos como ejemplo el unísono del pasaje indicado con el número de ensayo 5 en la partitura del *Huapango*, donde se encuentran contornos melódicos similares a las que presenta Galindo en su séptima pieza (ejemplos 18.10 y 18.11).



Ejemplo 18.10: José Pablo Moncayo, *Huapango*, cc. 47-50.

El contraste no ocurre a nivel melódico ni rítmico, sino armónico: la pieza de Galindo es bitonal y eso le diferencia del color característico del *Huapango*. Esa cita bitonal se puede escuchar entre los compases 40 y 51. También aparece en la mano izquierda en un pasaje variado (cc. 85-89), lo cual refuerza la idea de que el compositor asimila los temas y los interioriza antes de emplearlos como material compositivo. Sánchez Castro (2000: 42) también menciona la cita musical proveniente del *Huapango* de Moncayo.

Al posible cuestionamiento de si es, entonces, probable que exista esta mirada atenta hacia la obra de sus coetáneos, me atrevería a contestar de



Ejemplo 18.11: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*, VII. Vivo, cc. 40-48.

forma afirmativa, dado que el Grupo de los Cuatro estuvo al corriente de los avances de ellos y de sus profesores. Ese entrenamiento lo recibieron en una fase importante en su formación y supongo que condicionó sus procederes en su etapa como profesionales de la música: "Además, por nuestra parte, establecimos, entre nosotros mismos, un frecuente intercambio de ideas y pareceres. Semana a semana nos reuníamos en mi casa con objeto de discutir problemas técnicos y otros relacionados con nuestro provenir. Leíamos, analizábamos partituras y comentábamos, en forma crítica nuestros trabajos realizados durante la semana" (Galindo 1948, citado en Ruiz Ortiz 1994: 45). Esa voluntad de analizar, discutir y abordar de forma crítica los trabajos propios y ajenos es algo que marcó el oficio del día a día como compositor que practicó con ahínco Blas Galindo durante su vida. Quizá la propia percepción de cómo tratar una idea musical previa, en este caso sobre el uso de temas populares en *Sones de mariachi* explicada en una entrevista, ayude a comprender la visión del maestro Galindo al enfrentarse con ese reto:

> Cuando uno escribe algo con tema ya dado, o tema conocido, debe hacer uno un análisis del tema [...] y asimilarlo a tal grado que sea un tema propio; no estar pensando que es un tema popular o que es un tema folclórico [...] no,

> absolutamente nada de eso. Uno debe hacerlo de uno mismo, [...] asimilarlo [...] todo hacerlo propio. Quitarse de la mente que lo van a criticar porque use un tema folclórico, nada, y entonces ya que uno lo hizo propio, lo maneja a su manera ("Entrevista a Blas Galindo" 1986: min. 05:24-6:30).

Como se puede entrever en las palabras del maestro, la asimilación debe ser tal que el desarrollo de alguna referencia previa esté transfigurado, y eso ocurre precisamente en las citas musicales provenientes de la música de Revueltas y Moncayo que fueron integradas en algunas de las piezas para piano a través de un hilvanado pulcro. A final de cuentas, la responsabilidad que recayó sobre el compositor fue grande y es considerado por algunos estudiosos como el último nacionalista mexicano: "Revueltas y Moncayo mueren jóvenes y a mí me dejan el paquete. No intento escribir música nacionalista y me sale música nacionalista" (García Bonilla 2001: 39). Aunque su búsqueda en la tercera etapa fue una música de corte universal, el color de su música siguió siendo considerado como mexicano.

5. Discusión

Al reconocer distintos parámetros presentes en las *Siete piezas para piano*, se puede afirmar que su proceder es equilibrado al utilizar recursos musicales y tiene un marcado carácter personal dentro de la estética nacionalista de aquella época en México. Se puede sugerir también que Blas Galindo es consciente de lo que construyen sus coetáneos y es incluso capaz de citar algunos referentes; ello no porque no pueda escribir temas tradicionales por sí mismo, sino como una manera de mantener la interconexión entre los distintos artistas del movimiento nacionalista mexicano, que parecían trabajar de forma generacional a pesar de quizá no haberlo planeado de antemano, como bien ha explicado Galindo sobre su responsabilidad como compositor.

Fabiola Sánchez, en la conclusión de su tesis, ofrece una visión sobre las piezas al definir sus principales características:

> En la *Pieza uno* se trata de la dificultad rítmica por la agrupación de esta y, a manera de reposo, el reto es lograr la parte lírica; en la *Pieza dos* nos enfrentamos nuevamente a una cuestión lírica; en el caso de la *Pieza tres* tenemos la

> combinación de lo lírico con lo rítmico; la *Pieza cuatro* nos pone como reto la bitonalidad y el cambio de acentuación; en la *Pieza cinco* nos encontramos con un Galindo que experimenta con el dodecafonismo; en contraste, en la *Pieza seis* es enfático con sus intervalos preferidos; y, en la *Pieza siete* resume varios aspectos propuestos anteriormente como la bitonalidad, agrupaciones rítmicas muy propias de él, saltos, progresiones (Sánchez Castro 2000: 49).

Estamos de acuerdo con su propuesta, así como con su comentario sobre la posible utilidad de las *Siete piezas* y de los *Cinco preludios para piano*: "[...] estas obras son de gran valor para la enseñanza y desarrollo del pianista porque dependiendo de la dificultad técnica a la que nos queramos enfrentar, siempre habrá un Preludio o una Pieza que se adapte a nuestras necesidades. Qué mejor que hacerlo usando material que, por su origen, nos pertenece a todos" (Sánchez Castro 2000: 50).

Aunado a ello también es importante citar aquí un par de opiniones que permiten enriquecer la lectura sobre esta composición para piano. Por ejemplo, para José Antonio Alcaraz, las *Siete piezas para piano* "son típicas de la escritura nacionalista de Galindo, con sus ritmos caprichosos y armonías marcadas por un sabor local muy pronunciado" (Alcaraz 1987: 80). Mientras que, en el disco de Manuel Delaflor, se menciona que las *Siete piezas para piano* "son claros

Tabla 18.9: Blas Galindo, *Siete piezas para piano*: recursos utilizados y transformados.

Recurso	Modo de transformarlos por el compositor
Melodía	Imaginación en la construcción de las células motívicas y variedad de los contornos melódicos
Armonía	Construcción de acordes de cuarta, oscilación armónica, bitonalidad, fabordón
Estructura	Seis de las piezas tienen una estructura tripartita [α + β + α'] y la faltante es una fuguetta con sujeto dodecafónico, que también podría separarse en una forma ternaria
Ritmo	Giros modificados por medio de acentos autóctonos
Contexto	Referencias veladas a otras obras de la época y transfiguración del folclore
Estilo	Neoclásico con esencia nacional mexicana junto con un uso ecléctico de técnicas compositivas varias

ejemplos de su evolución hacia el cromatismo, muy cercano al atonalismo" (contraportada). Además, podría decirse que se trata de un ejemplo del pensamiento neoclásico que Galindo cultivó en su segunda etapa compositiva. En la tabla 18.9 aparecen los principales recursos que caracterizan las *Siete piezas para piano* de Galindo, que son reconfigurados a nivel macro, meso y micro.

Aunque la figura de Galindo sigue teniendo un peso fundamental como el "hombre institución" que mencionan los autores que se han referido a él, es importante que también se observe al compositor que pasó una vida de estudio continuo, aunque trabajando a su propio ritmo vital. Eso no exime que, como veíamos al inicio de este texto, además de faltar análisis musicales sobre sus composiciones, tampoco exista una variedad de grabaciones de su música para piano. Son pocos los ejemplos que se pudieron encontrar en referencia con las *Siete piezas para piano*. Ruiz Ortiz menciona un par de registros parciales en su catálogo: Manuel Delaflor (*Música mexicana para piano* 1976), que grabó las piezas 2 a 6, aunque omite la 1 y 7; al ser una grabación con música mexicana de varios autores, no se pensó en incluir las siete piezas, sino cinco de ellas. Lo mismo ocurre con la selección de preludios para piano de Chávez que también aparece en la cara B del LP. Por su parte, Jorge Suárez dejó registro de la 1 y 2 (*Blas Galindo, Rodolfo Halffter* 1979). Más aún, de momento solo pudimos encontrar una grabación completa de la colección realizada por David González Espinosa para el sello suizo Gallo (*Mexican Music for Piano* 2012), lo cual indica una necesidad de que haya una mayor diversidad de grabaciones sobre la música para piano de nuestros compositores.

Por su parte, la falta de ejemplares de la partitura también demanda un nuevo tiraje editorial, pues se puede decir que la posible ausencia de ejemplares de la partitura en bibliotecas dificulta que los estudiantes puedan consultarla, analizarla e interpretarla. Por ejemplo, no existe un ejemplar en la Biblioteca de Artes de la Universidad de Guanajuato, lo cual me sorprende y me preocupa. En mi caso, yo adquirí un ejemplar en los años noventa y varios lustros después, al mencionarle a un estudiante la posibilidad de que interpretara dichas piezas, encontramos que no había ejemplar alguno en dicha biblioteca, lo cual complica en cierta manera su rescate y difusión. En este sentido, una forma de rendir homenaje a los compositores importantes para un país es que su obra se reedite para que

esté disponible a generaciones actuales y futuras de intérpretes, tal como lo hacen otros países con sus ediciones monumentales, donde se vacía el pensamiento musicológico vigente sobre la obra integral de un compositor; eso nos hace falta en México.

Conclusiones

Aunque Blas Galindo comentó en una entrevista: "Yo nunca me he propuesto hacer o dejar de hacer música nacionalista, si tiene ese lenguaje, es porque así soy yo" (García Bonilla 2001: 38), no es fortuito que, en parte de su catálogo, se puede apreciar esa vena interior rica que suele ligarse a una vertiente nacionalista. Eso se debe, quizá, a que está bien interiorizada, y así lo expresa el maestro frente a comentarios de críticos que han dicho que su música es muy mexicana: "Entonces que pasa, que lo mexicano está muy dentro de mí" ("Entrevista a Blas Galindo" 1986: min. 08:10-08:14). En contraposición, la opinión que expresa Navarro es importante aquí: "La madurez del hombre y del compositor se muestran para delinear una personalidad de hondo lirismo, de momentos introvertidos, de pasajes reflexivos y, al mismo tiempo, enseñan un temperamento con poderoso acento dramático. También su escritura discurre entre marcados acentos rítmicos que vienen a desencadenar irregulares desplazamientos en su pulso sonoro. Tal es el perfil que lo representa" (Navarro 1994: 10).

En cualquier caso, quisiera terminar este texto dejando tres comentarios generales sobre las *Siete piezas para piano*: 1) Blas Galindo sabe reflejar la mexicanidad a través de su espíritu. En su filosofía compositiva convergen su origen indígena y pueblerino, su formación ecléctica, junto con su interés genuino por el nacionalismo musical mexicano, aunque con una visión de corte universal. 2) Estas piezas para piano constituyen un ejemplo destacado en el que el compositor, dentro de una estructura neoclásica, maneja apropiadamente los principios de unidad, contraste, coherencia y balance; y 3) Es necesario que la partitura se reedite de nuevo para que pueda estar presente en las bibliotecas para la consulta e interpretación por estudiantes de la carrera de piano. Asimismo, el rastreo de grabaciones indica que es una obra poco conocida y es necesario un mayor número de registros.

Al realizar la investigación para redactar este estudio, descubrí que las *Siete piezas para piano* necesitan mayor difusión. Por ello, en un futuro cercano también deberé afrontar el reto de grabarlas para dejar en disco mi visión sobre ellas, construida en mi faceta de pianista de hace unos ayeres, combinada con mi perfil musicológico desarrollado en los últimos años. A la par, revisitar esta obra me ha permitido descubrir el arraigo emocional que tengo hacia la música mexicana, derivado de la herencia vivencial acumulada a través de las enseñanzas que recibí como alumno del pianista Rodolfo Ponce Montero, quien a su vez lo fue de Guillermo Pinto y Gerhart Muench. Estoy convencido que el conocimiento se construye en forma de cimientos y, en este sentido, espero que este texto despierte la curiosidad en jóvenes pianistas iberoamericanos para que estudien las *Siete piezas para piano* de Blas Galindo. Como dijo el maestro: "una cosa es crear una obra y otra cosa es divulgarla. Yo no me he propuesto promover mi música, pues mi ocupación es otra" (García Bonilla 2001: 47). En efecto, el compositor cumplió con dejarnos su pensamiento artístico en partituras; es ahora tiempo de que rindamos homenaje a su figura al estudiar, promover y difundir su música.

Bibliografía

Alcaraz, José Antonio (1987): *En una música estelar. De Ricardo Castro a Federico Álvarez del Toro*. Ciudad de México: Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez".

Carredano, Consuelo y Eli, Victoria (eds.) (2015): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 8: *La música en Hispanoamérica en el siglo xx*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Galindo, Blas (1955): *Siete piezas para piano*. Ciudad de México: Ediciones Mexicanas de Música.

García Bonilla, Roberto (2001): "Rastros de un rostro o historias sin historia. Blas Galindo", en *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y compositores*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 35-48.

Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coords.) (2013): *La música en los siglos xix y xx*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Navarro, Antonio (1994): *Hacer música: Blas Galindo, compositor*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Pareyón, Gabriel (2006): *Diccionario enciclopédico de música en México* (2 vols.). Guadalajara: Universidad Panamericana.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal (1994): *Blas Galindo: biografía, antología de textos y catálogo*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez".

Sánchez Castro, Fabiola (2000): *Blas Galindo (1910-1993) Cinco preludios (1944-1945) y Siete piezas para piano (1952) (Análisis)*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.

Soto Millán, Eduardo (1996): *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. Ciudad de México: Sociedad de Autores y Compositores de Música y Fondo de Cultura Económica.

Verstegen, Jan (2014): *Cognitive Iconology*. Amsterdam/New York: Rodopi.

Grabaciones sonoras y audiovisuales

"Blas Galindo: 7 Piezas para piano (1952)" [vídeo]. David González-Espinosa, piano. https://www.youtube.com/watch?v=cn9wnMTGQ-M [Consultado 15/05/2023].

"Entrevista a Blas Galindo" (1986): "Entrevista a Blas Galindo, Director de orquesta y profesor de música (1986) | Ricardo Rocha" [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=bWn6qET-VNk [Consultado 15/05/2023].

Galindo, Blas (1996): *Blas Galindo. El último de los nacionalistas, semblanza* [documental]. Ismael Benítez Ubilla, guionista. Épica Producciones Video.

Galindo, Blas y Halffter Rodolfo (1979): *Blas Galindo, Rodolfo Halffter* [LP]. Jorge Suárez, piano. Universidad Nacional Autónoma de México, MN-17.

Mexican Music for Piano (2012): *Mexican Music for Piano: Galindo - Moncayo - Enríquez - Velázquez* [CD]. David González Espinosa, piano. VDE-Gallo Records, Gallo CD-550.

México en red mayor (2013)*: México en red mayor: música y músicos, vol. 1: Blas Galindo (1910-1993). Selección de música orquestal* [CD]. Compilado por José María Álvarez Hernández. Radio Red AM.

Música mexicana para piano (1976): *Música mexicana para piano* [LP]. Manuel Delaflor, piano. Ángel SAM-35037.

La noche de los mayas (1939): *La noche de los mayas* [largometraje]. Chano Urueta, dir. Fama Films.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_019

19. UN "ESPÍRITU ESPAÑOL" EN MÉXICO: HISTORIA Y DODECAFONISMO EN RODOLFO HALFFTER DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA*

Carlos Villar-Taboada
Universidad de Valladolid

Resumen: Rodolfo Halffter (1900-1987), uno de los más destacados compositores del madrileño Grupo de los Ocho, del entorno generacional del 27, amplió su carrera compositiva en México, adonde se exilió tras la Guerra Civil. Allí investigó las posibilidades expresivas y constructivas de la serie dodecafónica, desde una perspectiva personal que no cesó de manifestar vínculos hacia lo español, mediante la alusión a diversos elementos del pasado. Su particular fusión entre vanguardia, tradición popular y raíz histórica es un lugar común en la bibliografía previa, pero es posible progresar en el conocimiento de su técnica indagando más allá de los procedimientos más superficiales. Se propone un acercamiento analítico que, sin rehuir de aspectos puntuales de la *Topic Theory*, acude esencialmente a la teoría atonal y dodecafónica para desentrañar procedimientos significativos de sus guías en la ordenación estructural. Se redescubre entonces su pensamiento compositivo, fundamentado en el clasicismo historicista, pero revestido de novedad gracias a una apuesta por la serie presumiblemente conocedora de los modelos de la Segunda Escuela de Viena. Desde un enfoque atento a la destilación de gestos neoclásicos en la técnica dodecafónica del compositor, se examina una

* Este estudio ha sido financiado por el Grupo de Investigación Reconocido "Música, Artes Escénicas y Patrimonio (MAEP)" de la Universidad de Valladolid y por el Proyecto de I+D "Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la Transición (1959-1978)" (RTI2018-093436-B-I00), con sede en la Universidad de Oviedo.

selección de su repertorio creado durante los años cincuenta, una música de original "espíritu español".

Palabras clave: Rodolfo Halffter (1900-1987), dodecafonismo, neoclasicismo, serie, tópicos.

A "SPANISH SPIRIT" IN MEXICO: HISTORY AND DODECAPHONISM IN RODOLFO HALFFTER DURING THE FIFTIES

Abstract: *Rodolfo Halffter (1900-1987) was one of the most outstanding composers of the Madrilenian "Group of the Eight". From the environment of the so-called Generation of '27, he broadened his compositive career in Mexico, where he went into exile after the Spanish Civil War. There he researched into the expressive and constructive affordances of the Twelve-Tone series, from a personal viewpoint that never ceased to manifest links to Spanish culture, through the allusion to various elements of the past. Previous research has explored his fusion between avant-garde, popular tradition, and historical roots. I however contribute to this research by looking beyond the most superficial procedures. I propose an analytical approach that, without shying away from specific aspects of the Topic Theory, essentially resorts to the atonal and twelve-tone theory to unravel significant procedures of his guides in structural planning. This chapter thus rediscovers Halffter's compositional thought as based on historicist classicism but also marked by the novelty that stems from his knowledge of the series and the models of the Second Vienna School. From an attentive approach to the extraction of neoclassical gestures in the twelve-tone technique of the composer, a selection of his repertoire created during the fifties is examined: music with an original "Spanish spirit".*

Keywords: Rodolfo Halffter (1900-1987), twelve-tone technique, Neoclassicism, series, musical topics.

Introducción

La trayectoria compositiva del madrileño Rodolfo Halffter (1900-1987), cincelada por su autodidactismo, es una de las más particulares en el pa-

norama español del siglo xx. Desde sus comienzos, sus supuestas carencias —causadas por una ausencia de estudios musicales oficiales— se vieron ampliamente compensadas: primero, por una actitud siempre reflexiva ante la composición que, con el transcurso del tiempo, produjo un catálogo poco abundante, pero nutrido de páginas largamente maduradas, por lo prolijo de su detalle; y, segundo, por una falta de prejuicios técnicos o estéticos que le permitió asumir simultáneamente como modelos creativos a Debussy, Schoenberg y Falla (Casares Rodicio 2000: 183-184). Desde sus primeras creaciones, vagamente atonales, suscitó la atención de la crítica. Así, ante el estreno de su precoz *Naturaleza muerta*, en 1922, Adolfo Salazar (1890-1958) declaraba, como recuerda María Palacios (2008: 287): "su hondo sentido de la musicalidad moderna apenas habrá sido reconocido íntegramente sino por sensibilidades afines, constituyendo una página de una categoría que pocas veces asumen obras tan tempranas de artistas tan jóvenes". Precisamente a través de Salazar conoció a Manuel de Falla, cuya etapa neoclásica, inspirada en Scarlatti y Soler, marcó el rumbo durante la mayor parte del periplo creativo más temprano del joven compositor. Fue integrante del madrileño Grupo de los Ocho, junto con Juan José Mantecón (1895-1964), Salvador Bacarisse (1898-1968), Fernando Remacha (1898-1984), Julián Bautista (1901-1961), su hermano Ernesto Halffter (1905-1989), Gustavo Pittaluga (1906-1975) y Rosa García Ascot (1908-2002). Conforme al credo final de Falla, vivió afín a los postulados estéticos cultivados por la Generación literaria del 27, que revisaban la vigencia del pasado histórico y de la esencia popular. Y compartió con sus compañeros generacionales del entorno madrileño el padecimiento de las consecuencias causadas por la Guerra Civil (1936-1939), que inexorablemente condujo a varios de ellos al exilio, en Francia (Bacarisse), Argentina (Bautista) o —como fue su caso— México (con Pittaluga y García Ascot, acompañados por Bal y Gay y por el propio Salazar).

Sin embargo, en el destino americano —allí donde los demás encontraron una salvaguarda artística parcialmente truncada por la nostalgia— Rodolfo Halffter halló un refugio estimulante cuya sensibilidad hacia lo innovador, aguzada por el compadreo revolucionario, catalizó una exploración poética que no se quiso detener en fórmulas previamente probadas, pues exhibió un firme compromiso de porfiar en su aventura creativa, trabajando con nue-

vos rumbos (Carredano 2018, 345-346). Esa visión autocrítica, favorable a la actualización expresiva, lo condujo a condimentar su base neoclásica adicionando ingredientes expresionistas vieneses. En compañía de otros intelectuales y músicos, compatriotas naturales —como Adolfo Salazar, María Teresa Prieto (1896-1982) o Jesús Bal y Gay (1905-1993)— y de adopción —encabezando Carlos Chávez (1899-1978) una nómina enriquecida por Luis Sandi (1905-1996), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958), entre otros—, la singularidad de Rodolfo Halffter responde a su maestría para indagar, desde un neoclasicismo intensamente inspirado en la historia española, sobre las prestaciones que, para la expresividad y la articulación del discurso musical, provienen de emplear la serie dodecafónica.

Pulió su sello personal, una voz progresivamente respetada a ambas orillas del Atlántico —aunque forjada en México—, a medida que se comprendió la originalidad de su propuesta. El pronto acceso a su nueva ciudadanía (1940) terminó de facilitarle el desarrollo de una muy destacada labor magisterial como profesor de análisis en el Conservatorio Nacional de Música en Ciudad de México, que se vio acompañada de no menos relevantes actuaciones en los terrenos de la gestión musical (como director de las Ediciones Mexicanas de Música y, desde 1946, de la revista *Nuestra música*) y de la composición. En este último frente, Halffter supo conciliar de un modo muy personal el apego por la tradición con su empeño por investigar nuevos horizontes técnicos, escogidos entre la plétora de opciones vigentes en su tiempo, notablemente a partir de la pianística *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953): primera obra dodecafónica de un compositor español y, también, pionera del dodecafonismo en México. Como mostraré, esa particular suma de elementos con ascendencia historicista o popular procedentes de España más su heterodoxa lectura de la serie de origen vienés —elocuentemente sintomática de la renovación musical a la que aspiraría y que suscribiría cualquier escuela nacional en el siglo XX— le granjeó su elevación a la categoría de maestro; modelo para un canon contemporáneo —experimental—, compartido, en desigual medida, por músicos de ambos países. Reconocido como padre de la nueva música mexicana, Halffter también terminó siendo reivindicado en España, donde, tras la marcha de Falla, se venía añorando un liderazgo equivalente. Junto a diversos conciertos-homenaje, quedó constancia de su rehabilitación final —eco nacional del prestigio visiblemente sancionado an-

tes en México— mediante diversos galardones que culminaron con su nombramiento como académico de honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (1984), más la concesión del Premio Nacional de Música (1986); e, igualmente, a través de su implicación en puestos docentes de prestigio institucional, como las cátedras de composición que impartió en los cursos Manuel de Falla, en Granada (1971-1976), y Música en Compostela, en Santiago (1975-1979).

Pese a estos trazos generales, que evidencian la trascendencia de Rodolfo Halffter, la musicología aún no se ha aventurado lo suficiente, salvo contadas excepciones, en el estudio analítico de su música, en especial de aquella virtualmente más compleja, al integrar técnicas dodecafónicas. Por eso, seguidamente, propongo una contribución a tan necesaria subsanación. Sugiero la hipótesis de trabajo según la cual el giro técnico operado por el compositor durante su itinerario mexicano (1939-1983) en realidad permanece fundamentado en la misma historia musical que, conjugando pasado y folclore, había definido su etapa neoclásica. Los elementos estructurales ligados al manejo técnico de la serie continúan conectados con el patrimonio histórico y con la tradición folclórica de España. Además, esa síntesis es producto de un ejercicio reflexivo de cálculo y control, por completo alejado de conductas meramente intuitivas achacables al autodidactismo. Si el objetivo general es contribuir al estudio analítico de su música dodecafónica, se añaden como objetivos secundarios una evaluación sobre la historiografía específica, puesta al día, y la exposición de una propuesta metodológica novedosa para el análisis en español, porque concilia dos tendencias aparentemente contradictorias y todavía con un uso relativamente reducido: la teoría armónica atonal y dodecafónica, como análisis estructural, y la teoría de los tópicos, como método para el análisis semiótico. En respuesta a los lógicos condicionantes de extensión, se potencia el análisis atonal, todavía poco frecuentado en nuestro ámbito. Respecto al repertorio, se reduce al compuesto durante los años cincuenta, en las primeras tentativas de Halffter con la serie, correspondientes al segundo de sus periodos mexicanos, ya dodecafónicos (Casares Rodicio 2000: 189-192). Sin menoscabo de abordar en futuros trabajos análisis más minuciosos de composiciones individuales, se ofrece una aproximación articulada en los epígrafes dedicados a la explicación teórico-metodológica, el estado de la cuestión, las observaciones analíticas y una valoración final.

1. Marco teórico y metodológico

Desde las premisas expuestas anteriormente, se ha realizado un examen de la música que Rodolfo Halffter creó en México, eligiendo, por su representatividad, composiciones datadas durante los años inaugurales de su travesía dodecafónica, entre *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953) y *Tripartita, op. 25* (1959) —estas exploradas con mayor detenimiento—, cohesionadas estilísticamente por su cronología, la apelación a tipologías históricas y el empleo de la serie. Este grupo de obras se somete a un escrutinio epistemológico novedoso, por la naturaleza de las herramientas que integra: básicamente, se procede a un análisis atonal y dodecafónico, aunque sazonado con la teoría de los tópicos, todo ello integrado bajo el marco principal del paradigma de la logoestructura. La idoneidad de estos enfoques se justifica por su adecuación a qué se pretende resaltar: una armonía atonal articulada meticulosamente en virtud de la serie, esgrimida con conocimiento de los modelos de la Segunda Escuela de Viena; y una amalgama de recursos estilísticos —con una coherencia análoga— que remite a lo español desde una doble perspectiva: historicista y popular.

Respecto al análisis armónico atonal, la terminología sistematizada por la teoría de conjuntos de clases de notas (*Pitch-Class Set Theory*) de Forte (1973) ha sido difundida y adaptada, con posterioridad (Straus 2016 [1989], Vázquez 2006, Paiva de Oliveira 2007, Schuijier 2008, Roig-Francolí 2008, Villar-Taboada 2013), e igualmente generalizada en ensayos analíticos de referencia —originariamente anglosajones— para el análisis dodecafónico (Perle 1999, Whittall 2008, Straus 2009). No ha sido la seguida en los acercamientos generales al repertorio dodecafónico español (Charles Soler 2005, Heine 2013: 427-441), aunque sí en estudios de balance historiográfico o sobre repertorios más puntuales (Villar-Taboada 2013, 2014, 2021a y Villar-Taboada y Díaz-Emparanza 2022). En esos análisis armónicos atonales se emplea la notación numérica para notas e intervalos medidos en semitonos (con Do= 0),[1] siguien-

[1] Y, consecuentemente, Sib= 10 y Si= 11. Sin embargo, usualmente se favorece representar cada nota con un único signo. Como tan solo hay diez dígitos (del cero al nueve), las otras dos se representan mediante las letras iniciales de las palabras en inglés para diez (*ten*) y once (*eleven*): Sib=T y Si= E.

do los nombres de conjuntos y sus vectores interválicos conforme a la nomenclatura estandarizada (Forte 1973: 179-181).[2]

Con relación al análisis dodecafónico, para facilitar el cotejo con su repertorio canónico (el de los maestros vieneses: Schoenberg, Berg y Webern), también se ha optado por seguir la pauta de adoptar el transporte de P_0 a Do (con Do=0), innecesario en los análisis de una única obra, pero útil para estudiar un grupo de piezas, puesto que facilita la lectura comparativa entre series (primando así las relaciones interválicas sobre las alturas particulares). Además, se revisan —aunque no en todos los casos, por obvias limitaciones de extensión— las matrices[3] y las propiedades[4] de las series, pues ambas

[2] El vector interválico representa el contenido interválico dentro de un conjunto de notas o acorde. Consiste en una secuencia de seis dígitos, dispuestos entre barras, que indican el número de incidencias de cada intervalo (medida su amplitud entre uno y seis semitonos, de izquierda a derecha, respectivamente, dado que los intervalos mayores que el tritono se hacen equivaler a su complementario; 1=11, 2=10, 3=9, 4=8, 5=7). Esta característica es esencial para explicar relaciones armónicas atonales (Forte 1973: 15).

[3] Las matrices dodecafónicas disponen ordenadamente las 48 formas de la serie, con sus doce versiones de transposición, primas u originales (T, P, O) —siendo estas tres denominaciones sinónimas, aunque procedan de tradiciones analíticas levemente dispares—, inversión seguida de transposición (I) y sus derivaciones respectivas: retrogradación (R) —o retrogradación de las originales (OR), análoga a la anterior— e inversión de la retrogradación (IR). Actualmente, se usa como subíndice el dígito correspondiente, en notación numérica (con Do = 0), a su nivel de transporte o a la nota inicial de las formas T/P/O o I de las que proceden. Pero en origen, y hasta los años cincuenta, era más habitual encontrar un cuadro para las formas P e I y otro cuadro para las formas R e IR, en cada caso con las filas ordenadas de arriba abajo cromáticamente; o utilizando subíndices alfabéticos en vez de numéricos.

[4] Aunque no están sistematizadas, consensuadamente se valoran como propiedades de una serie: a) la identificación de sus conjuntos discretos (con sus elementos ordenados consecutivamente) de seis, cuatro y tres elementos (hexacordos, tetracordos y tricordos), así como sus vectores interválicos; b) la sucesión interválica de la serie (11 intervalos en una serie de dodecafónica); c) la combinatoriedad (la capacidad de conformar el total cromático mediante subconjuntos procedentes de formas distintas de la serie); d) la simetría (la capacidad para que una forma de la serie reproduzca otras formas de la serie, lo que reduce el número de versiones del máximo posible de 48, redundando en un robustecimiento de la cohesión estructural interna), total (afectando a una serie, ordenada, completa) o parcial (también llamada invariancia, cuando el grupo de notas repetidas es menor; habitualmente un tricordo, un tetracordo o un hexacordo); y e) el tipo de serie, según sus componentes (conforme al *source-set* de Babbitt). Se integran estos estudios de propiedades —y se explican magistralmente— en

conllevan potenciales implicaciones armónicas, contrastables en las partituras.

Las líneas básicas concernientes a la adaptación de la *Topic Theory* ya han sido previamente expuestas (Villar-Taboada 2018a) y parten de una definición general de tópico (Ratner 1980: 9-28, Agawu 1991: 3-25, 2009: 41-50, y Mirka 2014) como todo signo musical que es un elemento recurrente (sea procedimiento técnico, sea figura) en un repertorio, dentro del cual apela siempre a un mismo tipo de significado. Puede hallarse en las características principales de una pieza entera (diseño rítmico-melódico, *tempo*, plan armónico), en cuyo caso se denomina "tipo", o puede visibilizarse en la organización de un pasaje concreto, cuando es un "tópico" propiamente dicho. Se trata de un concepto que permite establecer asociaciones con lo histórico —se conecta con las danzas, la retórica y la teoría de los afectos del Barroco— y que liga configuraciones reconocibles paramétricamente con implicaciones extramusicales: sirve como puente entre las perspectivas estructural y semiótica del discurso musical. Progresivamente extendidos a repertorios más amplios que el clásico-romántico, se han clasificado en tres categorías principales (Agawu 2009: 48-49), alusivas al pasado —sobre todo mediante tipos de danzas—, la etnicidad —a través de la huella folclórica— y la heterogeneidad técnico-estilística del presente. La presencia (o ausencia) de tópicos de estas diferentes tipologías va conformando —"marcando", según la noción de marca de Hatten (2004: 29-67): evidencia estructural de posicionamientos culturalmente sesgados—, la identidad artística del compositor, puesto que demuestran cuáles son los diálogos y las actitudes que cultiva más o menos explícitamente hacia los modelos creativos que blande.

Todo lo anterior se integra en la propuesta teórico-analítica del paradigma de la logoestructura —quizás una suerte de actualización de la tripartición de Nattiez—, centrado en el valor de lo que, durante el transcurso del tiempo, es singular (y, entonces, funcional) para tres espacios de negociación de significados entre instancias y agentes dinámicamente interrelacionados. Quedan así habilitados para el estudio de la doble dimensión de la música —objetual (estructural, medible paramétricamente) y experiencial (subje-

---

las monografías analíticas de referencia (Haimo 1990, Bailey 1994: 331-336, Whittall 2008, Roig-Francolí 2008: 159-176 y 182-205, y Boss 2014).

tiva, fenomenológica)—, con aplicaciones prácticas donde se enfatiza cada uno de ellos: la semioestructura —diálogos de la música con la sociedad y la cultura—, concretada en sus contextos artísticos e ideológicos (Villar-Taboada 2018b, 2021a); la morfoestructura —diálogos de la música con referentes musicales—, subrayando las funciones desempeñadas por los componentes más particulares y la identificación de tópicos (Villar-Taboada 2021b); y la logoestructura —diálogos entre la música y los individuos que intervienen en sus procesos de creación, realización y percepción (compositores, intérpretes, público y crítica)—, focalizada hacia la interpretación crítica de la identidad artística manifestada por las estrategias compositivas y los tópicos hallados (Villar-Taboada 2018a y Villar-Taboada y Díaz-Emparanza 2022). Desde este marco teórico, la recolección semioestructural de referentes artísticos e ideológicos se concentra en la construcción de la figura del compositor en la historiografía; el protocolo analítico del análisis atonal y dodecafónico desarrolla la morfoestructura; y la lectura reflexiva final une los resultados precedentes mediante la articulación de las conclusiones, relativas a la logoestructura.

2. Rodolfo Halffter: un estado de la cuestión

La rápida semblanza trazada en la introducción consensuaba los datos más comúnmente reiterados en la historiografía, con referencias cualitativamente algo mermadas en las historias de la música española más reciente (Marco 1989, González Lapuente 2012), quizás por la condición de exiliado del protagonista. Las investigaciones presentan una datación más bien tardía, incluso cuando se refieren a temáticas más amplias, como el paisaje cultural mexicano de mediados de siglo (Carredano 2018). En la más temprana de las monografías, dedicada a su repertorio pianístico, Antonio Iglesias (1979) mitiga el exceso de descripción y la inexactitud o superficialidad de las apreciaciones analíticas gracias a su cercanía personal con el compositor —son marcadamente insustanciales las referidas a piezas con técnica dodecafónica—, de quien reproduce, por todo el libro, múltiples citas de comentarios —muchos tomados de primera mano— que permiten elaborar una biografía amplia y completar la información sobre la concepción, los estrenos y la

recepción de las obras. De un modo muy elocuente, expone cómo la visión personal de Halffter sobre la técnica dodecafónica está vinculada a las formas tradicionales (algo coherente con la base neoclásica) y a ritmos alusivos a lo español; pero, sobre todo, destaca su concienzudo proceso de trabajo, "siguiendo un sistema en el que todo se explica, pese a escribir con entera libertad", para familiarizarse con la serie "mediante largos meses de reflexión y estudio" (Iglesias 1979: 194). Tal como el compositor cuenta a su sobrino Cristóbal (Iglesias 1979: 195-197):

> Esta posición mía […] es el resultado de una lenta evolución, pues creo, como tú, que el nacionalismo folklórico […] representa un callejón sin salida y que, por tanto, hay que buscar un "ser" nacional por caminos nuevos. Nuevos, se entiende, para la música española. La dodecafonía —que, en el fondo, es un medio de expresión como lo fue la tonalidad—. Puede ser uno de esos caminos. Prueba de ello es que la música dodecafónica de Dallapiccola suena a italiana y la de Boulez a francesa. […] El error de muchos críticos y oyentes superficiales consiste en afirmar que toda la música serial tiene, forzosamente, que sonar a Schoenberg, su genial "inventor". […] En mis obras seriales, trato de conservar vivo el "espíritu" español.
> [//…] mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente al contenido, muy semejantes. […] La adopción de los métodos dodecafónicos —la serialización del parámetro altura y de los subparámetros grado cromático y registro— me ha servido para revivificar y actualizar mi lenguaje y encontrar la salida del callejón.

La continuidad conceptual entre neoclasicismo y dodecafonismo, admitida por el propio Halffter, así como su señalamiento de la "transparencia de la textura" de Webern, que siente cercana a la sensibilidad latina o hispana (Iglesias 1979: 196), y el convencimiento de que la técnica no tiene por qué ocultar lo identitario, habilitando la persistencia de un nacionalismo renovado, asientan unas directrices que, por sí solas, singularizan la voz artística del compositor. Desde un ángulo más neutro, José Antonio Alcaraz publicó otra monografía (1987), esta vez sobre el conjunto de la obra, donde adelanta otras cuestiones de estilo y concreta la importancia de juegos rítmicos con acentos irregulares, disonancias armónicas emanadas de las *acciaccature* de los modelos dieciochescos, superposiciones politonales y un tono humo-

rístico, a veces tildado de sarcástico, que sintetiza en cuatro puntos: trabajo compositivo artesanal, atento al detalle; gran movilidad rítmica y armónica, en un fluir continuo; lirismo contenido; y expresividad sobria, confiada a tensiones lineales, sin acumulaciones innecesarias (Alcaraz 1987: 14-15).

Pese a su concisión, contiene valoraciones enjundiosas la visión global aportada por Raúl Ladrón (1988), quien subraya la persistencia de una coherencia estilística, progresivamente depurada, que liga el neoclasicismo y el dodecafonismo con el afán de restaurar la comunicabilidad desde una música avanzada (Ladrón de Guevara 1988: 41),

> para encontrarse a sí propio, como señal de madurez, de experiencia adquirida y de oficio pleno. Cuando consiguió su propósito de sacudirse el polvo del romanticismo, del formalismo y del nacionalismo, adquirió conciencia de ser creador original y este ser es el que hallamos en sus últimas composiciones, en su tercera época [… donde] elude hábilmente la norma absolutista del serialismo que rompió con la unidad musical tradicional […] y Halffter descubre y usa su propio mecanismo de desarrollo […] en cuya música no es fácil encontrar influencias y maneja un lenguaje que es fruto maduro de una natural y prolongada evolución.

Siguieron otros dos libros (Ruiz Ortiz 1990, Iglesias 1992), más ambiciosos que los anteriores por incorporar textos más amplios a cargo del compositor (ensayísticos, críticos y autoanalíticos), un mayor número de críticas, diverso material documental (fotografías, reproducciones de cartas), así como catálogos de obras actualizados con datos relativos a estrenos, ediciones de partituras y grabaciones discográficas. Pese al interés de ambos volúmenes, ninguno profundiza en los aspectos técnicos y, aunque completan el muy valioso retrato documental del compositor, prescinden del análisis musical, pues no ahondan en cuestiones técnicas ni comprueban la correspondencia entre los textos críticos aportados y las partituras. El último texto de referencia entre los de alcance más general, fruto también del contacto directo con el compositor, es hasta ahora el destinado al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, donde Emilio Casares (2000) remata un recorrido que coteja y, en ocasiones, corrige o completa, las informaciones aportadas en los textos anteriores, con un evidente esfuerzo por clarificar la orientación técnica y estética, en conexión con sus correspondientes contextos, durante

las etapas en que clasifica su producción, tres de ellas del periodo mexicano (Casares Rodicio 2000, vol. 6: 188-192): de 1939 a 1953, previa a su adopción del dodecafonismo; de 1954 a 1962, con las primeras composiciones basadas en la escritura de la serie y la atención a encargos institucionales; y de 1963 a 1983, con una creciente asunción de licencias respecto a la técnica dodecafónica y una asidua actividad a ambas orillas del Atlántico.

Las investigaciones más detalladas sobre obras concretas han incluido acercamientos indirectos, como los referidos a la temática cervantina (Gan Quesada 2007, Campos Fonseca 2012, Perón Pérez 2014), o a composiciones de las primeras etapas, como las *Sonatas de El Escorial* (Guarnido Franquelo 1996) o el *ballet Don Lindo de Almería* (Oliver García 2010). Sin embargo, además de los anteriores, se han ido abriendo paso también los centrados en la obra madura de Halffter, cuyo análisis demanda el empleo de herramientas técnicas específicas. Así, al valorar la influencia de Schoenberg sobre Halffter (tras la de Falla), Nancy Lee Harper (1996) ha detectado unas características relevantes a la par que contradictorias pues, según nos señala: los movimientos inicial y final comienzan por las mismas alturas o versiones de la serie; las series ocasionalmente se usan incompletas, se insertan acordes tonales en su diseño interno o se manipulan para crear configuraciones triádicas pseudotonales; se emplean técnicas tradicionales, como *ostinati*, *glissandi*, *appoggiature* y trinos; o se repiten frases y se octavan notas, contraviniendo normas básicas del método dodecafónico. Mediante tales recursos, y de un modo estructuralmente coherente, Halffter superpone sobre su pensamiento de base tonal una superficie interválicamente disonante, con una configuración ordenada mediante la serie. El resultado es, al mismo tiempo, clásico y dodecafónico, lo que refuerza la impronta neoclásica y enfatiza la peculiaridad de la fórmula seguida por Halffter. Más tarde, Agustín Charles construye un magistral examen panorámico sobre la etapa dodecafónica del compositor (Charles Soler 2005: 118-129). Aunque presta atención al diseño interválico y a la configuración armónica en los subconjuntos de las series, no sigue el ya mencionado método, sistematizado y estandarizado en el medio anglosajón, lo que redunda en su renuncia a discutir qué principios constructivos rigen en la yuxtaposición de las series o cómo se conectan su diseño y la articulación discursiva global. Julio Ogas, por su parte (2010: 335-339), ofrece de la *Tercera sonata,*

op. 30 (1967) un balance entre cuestiones técnicas estructurales, relativas a la interválica, y una sólida lectura semiótica, desde un enfoque original. Deteniéndose únicamente en piezas dodecafónicas para piano (la sonata *op. 30; Laberinto, op. 34; Nocturno, op. 36;* y *Facetas, op. 38*), Miriam Mancheño pudo evaluarlas con mayor detenimiento y avanzó en análisis de pasajes más amplios, aunque tampoco presentó estudios sobre las propiedades de las series (Mancheño Delgado 2015: 170-189). Finalmente, Christiane Heine (2017) ha realizado un riguroso y exhaustivo análisis sobre los tres cuartetos de cuerdas (*opp. 24, 28* y *35*), que incluye la evaluación de los diseños interválicos y de algunas implicaciones macroformales a partir de las matrices dodecafónicas; si bien, nuevamente, al margen de las pautas de la *Pitch-Class Set Theory*.

Aunque, en su conjunto, el estado de la cuestión evidencie un interés creciente por el repertorio dodecafónico, con trabajos académicos de valor incuestionable y cada vez más proclives a las incursiones analíticas, lo cierto es que entre estos no ha existido hasta ahora una estandarización de la metodología ni, en general, se ha procedido a conciliar lo estructural con implicaciones semióticas, con la clara excepción de Ogas (2010). Como consecuencia, en general, se ha preferido un análisis estructural cuya atención se ha concentrado en la interválica, pero no en las relaciones entre los materiales, la proyección macroformal de los conjuntos armónicos, o la relación con el sustrato neoclásico del lenguaje de Halffter. Avanzando hacia una sistematización más detallada, se prosigue inmediatamente con la incursión analítica.

3. Tópicos y series de un "espíritu español"

Los treinta años que transcurren entre la *Segunda sonata para piano, op. 20* (1951) y *Paquilitztli, op. 46* (1983), para siete percusionistas, describen una distancia creativa considerable, pero a un ritmo de composición lento, con solo veintitrés títulos. Durante la década de los cincuenta, puede detectarse un periodo de crisis creativa, elocuente de una suerte de proceso de debate interno vivido por el compositor entre *Tres hojas de álbum* (1953) y *Tres piezas para orquesta* (1956): prueba la dificultad que conllevó su tentativa

—exitosa, pero no exenta de dudas— de adaptar la serie al piano. No menos sintomático es cómo se adentra en el mundo de la orquesta y del cuarteto de cuerdas —que usualmente exigen atender duplicaciones de notas y un mayor control en la escritura—, antes de volver al más libre y experimental terreno pianístico —del que se aleja hasta 1967, con *Música para dos pianos* y la *Tercera sonata*—: parece que la explosión dodecafónica requirió un ejercicio paulatino de reflexión e introspección. Durante la década de los sesenta, de hecho, dominan las piezas camerísticas (con los cuartetos de cuerdas *opp. 24* y *28*, la *Sonata para violonchelo y piano* y *Música para dos pianos*) y debe anotarse cómo solo tras otra etapa de silencio creativo (de 1962 a 1967), retornó al piano en las dos citadas, convirtiéndolo en instrumento predominante de su producción durante los años setenta, con *Laberinto* (1972), *Homenaje a Rubinstein* (1973), *Facetas* y *Secuencia* (1976) y *Escolio* (1980), que alternó con obras para cuerdas —*Ocho tientos* (1973) y *Elegía, in memoriam Carlos Chávez* (1979)— o para otros instrumentos solistas, el violín (*Capricho*, 1978) y la flauta (*Epinicio*, 1979), o las delicadas sonoridades de los dúos —*…huésped de las nieblas…* (1981), para flauta y piano, y *Égloga* (1982), para oboe y piano—.

El conjunto de composiciones se configura para agrupaciones convencionales, con plantillas mayormente sujetas al piano y las cuerdas, con las excepciones más acusadas de *Pregón para una Pascua pobre* (1969), para metales y percusión, y la citada *Paquilitzli* (1983). Otro rasgo común lo recorre: la convivencia estilística de neoclasicismo y dodecafonismo, tanto en piezas sucesivas, cuanto dentro de una misma.

Tres hojas de álbum (1953) consta de tres cortos movimientos, alusivos a tipologías convencionales (I. Adagio, II. Scherzo, III. Allegro marziale) donde, no solo en apariencia —por su articulación discursiva—, es posible rastrear tópicos que traslucen efectivamente sus rasgos básicos de origen clásico y decimonónico (Horton 2014: 642-648). Sin embargo, paradójicamente, fue descrita como la "primera composición serial de un compositor mexicano" (Iglesias 1992: 158), al tiempo que este, en carta a su sobrino Cristóbal, expresaba aquello de "en mis obras seriales, trato de conservar vivo el espíritu español" (Iglesias 1979: 195). No solo inducía a esa confusión "nacional", sino que esta llegó a plantearse en términos más conflictivos identitariamente, si se repara en cómo declaró a su principal

valedor en España: "Es la más schönbergiana de mis obras y lo menos personal mío" (Iglesias 1979: 196). Además, exhibe el estigma de un estreno tardío,[5] presumiblemente causado no solo por la dificultad técnica atribuible a su novedad —pues pianísticamente no reviste virtuosismo—, sino también a las dudas o inseguridades —evidenciadas en la fase de silencio inmediata— que pudo desencadenar, al menos en un primer momento, en un compositor tan reflexivo como Halffter. Sin embargo, en las investigaciones previas no se ha profundizado en el análisis de la partitura, ni en la organización dodecafónica, más allá de la descripción formal y de una repetición del orden de las notas en la serie inicial de cada movimiento (Iglesias 1979: 189-213). Por ejemplo, el examen del "cuadro serial" reproducido por Iglesias (1979: 191-193) evidencia cómo pensaba el compositor su serie (figura 19.1).

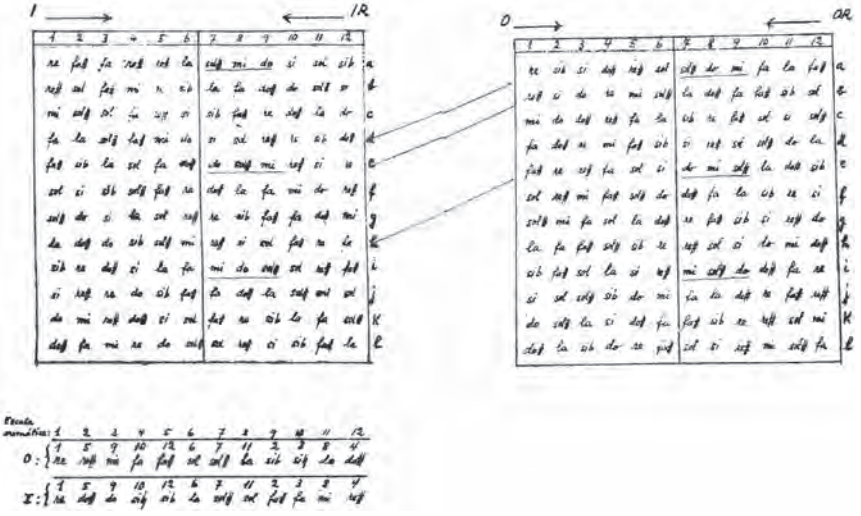
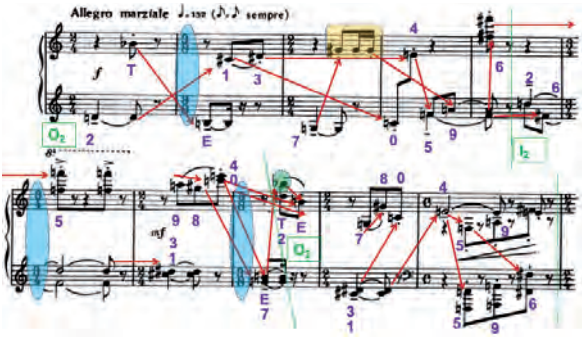


Figura 19.1: Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum, op. 22*, reproducción del cuadro serial (Iglesias 1979: 191-193).

[5] Francisco Gyves, en el Auditorio de la Ciudad Universitaria, en Ciudad de México, el 8 de julio de 1962 (Iglesias 1979: 194).

Las extensiones conceptuales son relevantes: Halffter dispone dos cuadros, con formas O e I y sus retrogradaciones (como era costumbre en los inicios del dodecafonismo) y proyecta la serie a partir de la forma original y su inversión (asumiendo las respectivas retrogradaciones como algo secundario). Prioriza el orden (puede cotejarse cómo Re es la nota inicial para O e I, pero a partir de ahí las notas no se acompañan de un correlato numérico, sino de su ordinal para cada caso y por eso se repiten en ambas). Aún merece anotarse algo mucho más llamativo: subraya cómo se reiteran en diversas formas seriales invariancias de un mismo tricordo (Do-Mi-Sol#), que, además, en armonía tonal sería una tríada aumentada —lo que es difícilmente casual en su contexto armónico, atonal—; y resalta tres simetrías hexacordales, que marca entre los segundos hexacordos de I_d, I_e e I_h y los primeros hexacordos de O_a, O_b y O_e, respectivamente. Estas características evidencian que de ninguna manera Halffter piensa en un tema de doce notas "a la romántica", sino que escribe una serie dodecafónica premeditadamente, buscando características nada fortuitas (como las simetrías y las invariancias), a las que reviste de un color pseudotonal para generar una sonoridad deliberadamente ambigua (la tríada aumentada).

Un examen más detenido de los primeros compases (ejemplo 19.1), donde se presenta completa la serie original del último movimiento, permite profundizar en estos planteamientos. Aparentemente, no se observa una articulación regular. Sin embargo, las series que se suceden son O_2, I_2 y O_2 (en notación estándar; O_a, I_a y O_a, según el cuadro de la figura 19.1): la forma



Ejemplo 19.1: Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum, op. 22*, análisis del inicio (cc. 1-10) de III. Allegro marziale. Unión Musical Española © 1964.

original, seguida de su inversión y regreso a la original; lo que, conceptualmente, puede comprenderse como una frase cerrada aba. Rítmicamente, existe una alternancia continua entre subdivisión binaria y ternaria, dentro de la cual sobresalen repeticiones de notas (cc. 3 y 6).

La escritura potencia las relaciones de semitono (marcadas mediante flechas), muy evidentes. No lo es tanto la interválica interna de la serie, puesta al descubierto por el estudio de las propiedades de la serie (tabla 19.1). Basada esta en un hexacordo autocomplementario (6-15), su vector interválico equilibra lo tonal y lo atonal: potencia los intervalos de cuatro semitonos (5), equivalentes a la tonal tercera mayor, pero suprime los de cinco (0), equivalentes a cuartas y quintas justas; y favorece los semitonos (3), pero suprime los tritonos (0). Más allá de la organización hexacordal, los tetracordos son irrelevantes (tres distintos: ninguno se repite); mientras que, entre los tricordos, se observa cómo el cuarto transporta cinco semitonos el primero, lo que permitiría enlazar series tricordalmente (por ejemplo: en la figura 19.1, el cuarto de O_a es igual al primero de O_f; y algo parecido sucede entre I_2 y O_2 del ejemplo 19.1, donde comparten la nota final-inicial Re). Cobra aún

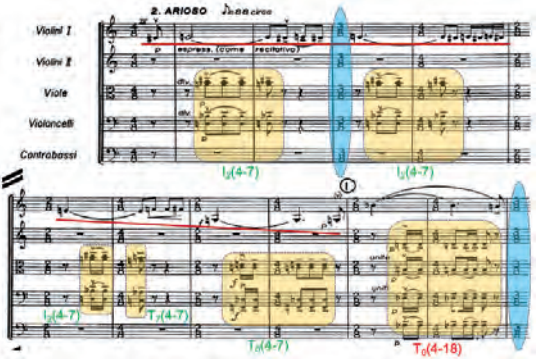
Tabla 19.1: Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum, op. 22*: estudio de las propiedades de la serie. Elaboración propia.

Serie original (notación convencional): Re-Sib-Si-Do#-Re#-Sol-Sol#-Do-Mi-Fa-La-Fa#
Serie original (notación numérica): 2TE137804596
Sucesión interválica original (en semitonos): 41224144143
Vector interválico de la serie: /321500/
Estudio de los conjuntos discretos: hexacordos (H), tetracordos (Q) y tricordos (T)

Conjunto	Notas	Nombre	Vector interválico	Forma prima	Versión (Forte)
H_1	2TE137	6-15	/212100/	(012458)	I_3(6-15)
H_2	804596	6-15	/212100/	(012458)	T_4(6-15)
Q_1	2TEI	4-3	/011220/	(0134)	T_{10}(4-3)
Q_2	3780	4-20	/101220/	(0158)	T_7(4-20)
Q_3	4596	4-4	/211110/	(0125)	T_4(4-4)
T_1	2TE	3-3	/101100/	(014)	T_{10}(3-3)
T_2	137	3-8	/010101/	(026)	T_1(3-8)
T_3	804	3-12	/000300/	(048)	T_0(3-12)
T_4	596	3-3	/101100/	(014)	T_5(3-3)

mayor interés que se trate de 3-3 (014), el tricordo favorito de Schoenberg (según Boss 2014: 167), que será reutilizado por Halffter.

Las *Tres piezas para orquesta, op. 23* (1954-1956) también están integradas por tres partes que aluden a tipologías convencionales (I. Sonata, II. Arioso y III. Rondó), como demuestran en su organización formal. La crítica sugiere dónde mirar: Iglesias recoge cómo Aldanzúa, muy reacio al dodecafonismo, proclama que el compositor "es un *dodecafonista* decente. Sí, señor, decente, así como suena", porque "recuerda todavía que existe algo en música que se llama *melodía*" (Iglesias 1992: 160); mientras que Palomino, Saxe o Sigüenza valoran positivamente su buena factura y su expresividad, que concentran en el Arioso (Iglesias 1992: 160-161).

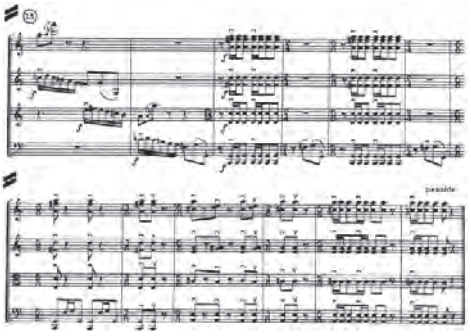


Ejemplo 19.2: Rodolfo Halffter, *Tres piezas para orquesta, op. 23*, análisis del inicio (cc. 1-10) de II. Arioso © Ediciones Mexicanas de Música.

Sin necesidad de acudir a honduras seriales, el examen de su comienzo (ejemplo 19.2), donde nuevamente el ritmo alterna patrones binarios y ternarios, muestra una nítida —clásica— textura de melodía con acompañamiento. La agógica "*espressivo (come recitativo)*" adopta un contorno fuertemente cromático (Re#-Mi, Fa-Fa#-Sol, Sib-La) en los violines primeros, encargados de conducir el protagonismo melódico: gracias a los saltos, tensan la expresividad final y conforman una línea que, por su lentitud y énfasis en el semitono, apela a una tipología de *lamento*. Esta es potenciada por la disposición homorrítmica del acompañamiento, cuyas breves repeti-

ciones de acordes estabilizan el disonante diseño de la melodía. Y, aunque primero repiten o rotan sobre diversas versiones del tetracordo 4-7, subrayan el momento climático en los violines (el salto ascendente de 15 semitonos, Sol-Sib) cambiando su definición armónica (al nuevo tetracordo 4-18). A los elementos tradicionales historicistas (ahora la tipología del movimiento —*arioso*— y de frase —*lamento*—, más la textura), se unen otros vinculables a lo popular (la alternancia entre binario y ternario, las breves repeticiones con patrones rítmicos marcados y el énfasis en una hemitonía que, en *recitativo*, no puede ocultar reminiscencias de cantilaciones con aroma a modo andaluz). Y todos se coordinan en un fluir armónico que es atonal, pero evidencia un plan meditado.

Análogos planteamientos se aprecian en el *Cuarteto para instrumentos de arco, op. 24* (1958), con armonías disonantes, pero incluida por su autor entre las obras "en las que he desarrollado mi estilo 'nacionalista' personal, un *españolismo* que ya ha perdido su adiposidad pintoresca y ha quedado reducido a sus rasgos tradicionales esenciales. Tradicionales, esta es la palabra que los define. *Tradicionales*, repito, y no populares" (Ruiz Ortiz 1990: 32). Sus cuatro movimientos nuevamente evocan tipologías instrumentales y vocales de fragancia dieciochesca (I. Sonata, II. Cavatina, III. Scherzo, IV. Fanfare) y sobre los que ya se ha demostrado el peso de otro tradicionalismo —no popular— que remite a Scarlatti: por la ausencia de desarrollo temático, por una ornamentación a la barroca y por la alternancia rítmica entre 3/4, 6/8 y 2/4 (Heine 2017: 185-



Ejemplo 19.3: Rodolfo Halffter, *Cuarteto para instrumentos de arco, op. 24*, final de I. Sonata. © Ediciones Mexicanas de Música.

189). El final de I. Sonata (ejemplo 19.3) o el comienzo de II. Cavatina son momentos donde las repeticiones, la línea melódica y la distribución rítmica enfatizan con elocuencia ese apego por lo heredado del pasado.

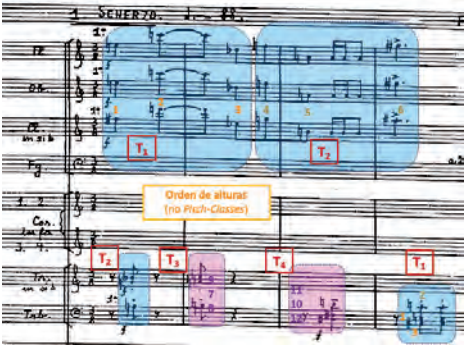
Finalmente, un hito en la producción de aquellos años fue la orquestal *Tripartita, op. 25* (1959), encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Sociedad de Autores y Compositores de México. Puede detectarse un cierto esmero en la búsqueda de lo expresivo, probablemente por su afán, nada oculto, de congeniar con la joven vanguardia española encabezada por su sobrino Cristóbal, dedicatario de la pieza: aunque reitera su empleo de tipologías del pasado (I. Scherzo, II. Romanza sin palabras, III. Sonata), altera su ubicación más habitual (adelantando el scherzo y concluyendo con la sonata) y, además, las somete a una lectura más atenta a lo disonante, en una suerte de neoclasicismo filtrado por un tamiz romántico que actualiza especialmente el referente vocal (pasa del arioso, el recitativo o la cavatina anteriores a la romanza sin palabras, aunque con contornos melódicos y distribución textural muy similares a los anteriores). Entre los críticos, la obra se valora como "otra prueba palpable de lo que el dodecafonismo resulta cuando es trasplantado a tierras latinas vírgenes: sencillamente, se pierden sus aristas agudas y, al redondear sus contornos, adquiere un sentido nuevo", aunque "toca el corazón, pues tiene poesía y su técnica ha llegado a la madurez más completa" (Ruiz Ortiz 1990: 163-164). El éxito de su consistencia sonora reposa en el diseño serial (tabla 19.2), que insiste en pautas ya vistas.

La serie, de nuevo, prescinde funcionalmente de los tetracordos (son tres distintos) y se basa en un hexacordo autocomplementario. Pero esta vez se trata del 6-20 —el "hexacordo *Oda a Napoleón*", usado por Schoenberg en *Suite, op. 29* (1926) y *Ode to Napoleon Buonaparte, op. 41* (1942)—: especial, pues cuenta con el número máximo, entre todos los hexacordos, de intervalos de cuatro semitonos (6) —equivalentes a la tercera mayor—. La ambigüedad armónica se sintetiza aquí porque esa interválica refuerza lo tonal, pero no hay intervalos de dos semitonos; mientras que lo atonal se potencia en los semitonos, aunque no hay tritonos. Y, además, existe una saturación (o máxima cohesión), con cuatro versiones de 3-3 (014), que maximiza los efectos de la simetría tricordal (y serial) con los mismos conjuntos armónicos que Webern en su *Konzert für Neun Instrumente, op. 24*, de 1934 (Bailey 1994: 21-23). Además, se ha apuntado antes cómo es un tricordo muy que-

rido por Schoenberg, también usado por Halffter (quien lo retomará en su orquestal *Diferencias*). La simetría del diseño de la serie se patentiza en su sucesión de intervalos, únicamente de uno y cuatro semitonos —ocurren cinco y seis veces, respectivamente—.

Tabla 19.2: Rodolfo Halffter, *Tripartita*:
estudio de las propiedades de la serie. Elaboración propia.

Serie original (notación convencional): Mi-Do-Do#-Fa-La-Sol#-Sol-Si-Sib-Fa#-Re-Mib **Serie original** (notación numérica): 4015987ET623 **Sucesión interválica original** (en semitonos): <41441 1 41441> **Vector interválico de la serie**: /500600/ **Estudio de los conjuntos discretos**: hexacordos (H), tetracordos (Q) y tricordos (T)					
Conjunto	Notas	Nombre	Vector interválico	Forma prima	Versión (Forte)
H_1	401598	6-20	/303630/	(014589)	T_0(6-20)
H_2	7ET623	6-20	/303630/	(014589)	I_3(6-20)
Q_1	4015	4-7	/201210/	(0145)	T_0(4-7)
Q_2	987E	4-2	/221100/	(0124)	T_7(4-2)
Q_3	T623	4-19	/101310/	(0148)	T_2(4-19)
T_1	401	3-3	/101100/	(014)	T_0(3-3)
T_2	598	3-3	/101100/	(014)	I_9(3-3)
T_3	7ET	3-3	/101100/	(014)	I_{11}(3-3)
T_4	623	3-3	/101100/	(014)	T_2(3-3)



Ejemplo 19.4: Rodolfo Halffter, *Tripartita, op. 25*, análisis del inicio (cc. 1-4) de I. Scherzo. © Ediciones Mexicanas de Música.

Se visibiliza ya al comienzo (ejemplo 19.4) el relieve estructurador del tricordo, pues ordena una frase cerrada de tipo abacda, que concuerda con el planteamiento fraseológico de base clásica apuntado con anterioridad (ejemplo 19.1).

El juego dispuesto es claro: las notas están asociadas tímbricamente de tres en tres y realzadas mediante silencios. Pero la idea de que una frase es una entidad musical cerrada persiste aquí, en tricordos, como funcionaba mediante series al comienzo de la última de las *Tres hojas de álbum*. Indudablemente, la rotundidad de gestos como los comentados invita a profundizar en el desarrollo de estos análisis, pero eso será menester de futuros trabajos —en curso de realización— y lo avanzado hasta aquí permite establecer unas valoraciones finales suficientemente contrastadas.

Conclusiones: sustancia de un "espíritu español"

Puede juzgarse probada la hipótesis defendida, porque el dominio dodecafónico de Halffter traslada un bagaje claramente dialogante con músicas pretéritas: el historicismo inherente a los tipos formales empleados como moldes, la tradición encarnada en un folclore que infusiona el ritmo; y, también, unos guiños a la ortodoxia serial vienesa donde el músico parece haber identificado el método con que alzar su voz con un renovado tono vanguardista. Son elocuentes de la precisión de sus series la búsqueda de invariancias —además especiales, como la tríada aumentada en *Tres hojas de álbum*—, la delación de simetrías hexacordales, la apuesta por hexacordos y tricordos en detrimento de los tetracordos, la nada casual afición por los schoenbergianos tricordo 3-3 (014) y hexacordo 6-20 (014589) y el uso de la armonía —premeditadamente ambigua— para articular el discurso. Tiñen de vanguardismo tipologías formales más o menos dieciochescas o decimonónicas (sonata, scherzo, marcha, rondó, fanfarria…), cuya organización interna no se despega de las nociones clásicas como las comprobadas en los planteamientos fraseológicos, tendentes a la simetría y al cierre, o en la construcción de clímax o en la emulación de tópicos configuradores de la melodía, como el lamento. Precisamente lo vocal brota constantemente en piezas que son instrumentales, pero no renuncian al canto (recitativo, arioso, cavatina, canción sin pala-

bras), sede de lo expresivo y poso enraizado en el folclore, apenas insinuado por la insistencia sobre los semitonos —base del modo frigio, epítome de lo andaluz, metonimia de lo español— o por las ráfagas de repeticiones rítmicas —probables ecos de los *ri-á-pa-ta-chi*, toques de castañuelas, pendientes de contrastar en profundidad en este tipo de repertorio, pero implícitos—. Vanguardia, historicismo y etnicidad entretejen un tapiz moderno, neoclásico y español para esta música dodecafónica escrita en México.

Bibliografía

Agawu, Kofi (1991): *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music.* Princeton: Princeton University Press.

— (2009): *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music.* Oxford: Oxford University Press.

Alcaraz, José Antonio (1987): *Rodolfo Halffter: el compositor y su obra.* Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

Bailey, Kathryn (1994): *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language.* Cambridge: Cambridge University Press.

Boss, Jack (2014): *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea.* Cambridge: Cambridge University Press.

Campos Fonseca, Susan (2012): "Europa de(s)localizada: cervantismo musical y utopía en Las Américas", en *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, 33: pp. 23-44.

Carredano, Consuelo (2018): "Exilio, migración o tránsito. Factores y circunstancias del arribo a México de músicos españoles durante el primer franquismo (1939-1959)", en Victoria Eli y Elena Torres (eds.), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España.* Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 337-349.

Casares Rodicio, Emilio (2000): "Halffter Escriche, Rodolfo", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 183-192.

Charles Soler, Agustín (2005): *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras.* Valencia: Rivera Mota.

Forte, Allen (1973): *The Structure of Atonal Music.* New Haven: Yale University Press.

Gan Quesada, Germán (2007): "Variaciones sobre un tema cervantino en la música de la familia Halffter", en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la*

música: estudios sobre la recepción de un mito. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia y Centro de Estudios Cervantinos, pp. 373-398.

González Lapuente, Alberto (ed.) (2012): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7: *La música en España en el siglo xx.* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Guarnido Franquelo, Víctor Manuel (1996): "Las *Dos sonatas de El Escorial* de Rodolfo Halffter", en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *Literatura e imagen en El Escorial.* El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 983-1000.

Haimo, Ethan (1990): *Schoenberg's Serial Odissey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914-1928.* Oxford: Clarendon Press.

Harper, Nancy Lee (1996): "Rodolfo Halffter and the 'Superposiciones' of Manuel de Falla: Twelve-Tone Applications of 'Apparent polytonality'", en *Ex Tempore*, 7/1. http://www.ex-tempore.org/ExTempore96/harper96.htm [Consultado 10/07/2022].

Hatten, Robert S. (2004): *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes.* Bloomington: Indiana University Press.

Heine, Christiane (2013): "Zwölfkomposition im Nachtkriegsspanien am Beispiel von Gerardo Gombaus *Música 3+1* für Streichquartett", en Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.), *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, pp. 427-461.

— (2017): "Les quatuors à cordes (1958, 1962, 1973) de Rodolfo Halffter: trois points de vue autour de la tradition du genre", en Henri Gonnard y Christiane Heine (dirs.), *La musique de chambre au milieu du 20e siècle*. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, pp. 181-215.

Horton, Julian (2014): "Listening to Topics in the Nineteenth Century", en Danuta Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory.* Oxford: Oxford University Press, pp. 642-664.

Iglesias, Antonio (1979): *Rodolfo Halffter (su obra para piano).* Madrid: Alpuerto.

— (1992): *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final).* Madrid: Fundación Banco Exterior.

Ladrón de Guevara, Raúl (1988): "La obra de Rodolfo Halffter", en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 67: pp. 36-59.

Mancheño Delgado, Miriam (2015): *Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo. https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/33789 [Consultado 10/07/2022].

Marco, Tomás (1989): *Historia de la música española*, vol. 6: *El siglo xx.* Madrid: Alianza.

Mirka, Danuta (2014): *The Oxford Handbook of Topic Theory.* Oxford: Oxford University Press.

Ogas, Julio (2010): "Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter", en *Revista de Musicología*, 33/1-2: pp. 329-342.

Oliver García, José Antonio (2010): "Rodolfo Halffter: *Don Lindo de Almería. Suite de Ballet*", en Cristóbal L. García Gallardo y Francisco Martínez González (coords.), *Los músicos del 27.* Granada: Universidad de Granada, pp. 221-239.

Paiva de Oliveira, João Pedro (2007): *Teoría analítica da música do século xx.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.

Palacios, María (2008): *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931).* Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Perle, George (1999): *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern.* Barcelona: Idea Books.

Perón Pérez, Tania (2014): "Cervantes exiliado: los *Tres epitafios* de Rodolfo Halffter como paradigma de la composición de los músicos españoles exiliados en México", en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (coords.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas.* Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 760-771.

Ratner, Leonard G. (1980): *Classical Music. Expression, Form, and Style.* New York: Schirmer Books.

Roig-Francolí, Miguel A. (2008): *Understanding Post-Tonal Music.* New York: Routledge.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal (1990): *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos.* México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez".

Schuijer, Michiel (2008): *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts.* Rochester: University of Rochester Press.

Straus, Joseph N. (2009): *Twelve-Tone Music in America.* Cambridge: Cambridge University Press.

— (2016 [1989]). *Introduction to Post-Tonal Theory.* New York: Norton. 4.ª ed.

Vázquez, Hebert (2006): *Fundamentos teóricos de la música atonal.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Villar-Taboada, Carlos (2013): "De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal", en Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 161-205.

— (2014): "Entre lo flexible y lo complejo", en *Quintana*, 13: pp. 313-329.
— (2018a): "Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina", en Victoria Eli y Elena Torres (eds.), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 261-281.
— (2018b): "'Canto a media voz': la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto", en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13: pp. 52-83.
— (2021a): "Interdisciplinariedad artística y memoria: *Catro poemas galegos* de Julián Bautista (1951)", en Victoria Eli, Javier Marín-López y Belén Vega (eds.), *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas.* Madrid: Dykinson, pp. 417-453.
— (2021b): "Variation in Paulino Pereiro's piano music: *Variacións Beiras* (1990) and *Branca, no desxeo das tebras* (2000)", en Madalena Soveral (ed.), *Contemporary Piano Music: Performance and Creativity*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 225-246.
— y Díaz-Emparanza, Miguel (2022): "Traces of the past in José Luis Turina's piano music. *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*", en Madalena Soveral (ed.), *Perspectives on Contemporary Musical Practices: from Research to Creation.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 195-222.
Whittall, Arnold (2008): *Serialism.* Cambridge: Cambridge University Press.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_020

20. TRAYECTORIAS DE ESPIRITUALIDAD Y REDES INTERTEXTUALES EN LA MÚSICA RELIGIOSA DE MARIO LAVISTA (1943-2021)*

Ana R. Alonso-Minutti
University of New Mexico, Albuquerque

A Mario Lavista y Carmen-Helena Téllez,
in memoriam

Resumen: El compositor mexicano Mario Lavista (1943-2021) dedicó una gran parte de su quehacer creativo a escribir música centrada en temas sagrados o utilizando géneros y textos de la religión católica. Su obra religiosa se caracteriza por la incorporación de técnicas presentes en la música medieval y renacentista, como el uso simbólico de determinados intervalos, las permutaciones canónicas, la isorritmia y los tropos. Componer música religiosa se convirtió en su propio ritual, su propia religión. Utilizando herramientas del análisis musical y recuentos de historia oral, este estudio ofrece un acercamiento interpretativo para vislumbrar las maneras en las que Lavista tejió redes intertextuales en dos de sus obras religiosas: *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)* (2003-2004), para ensamble orquestal y *Réquiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños. A través de

* Agradezco a Javier Marín-López y Montserrat Capelán la convocatoria para realizar esta publicación y su espléndida labor editorial. Porciones de este ensayo fueron presentadas en el marco del III Congreso Internacional MUSAM en la Universidade de Santiago de Compostela (14-16 de octubre de 2021), así como en la X edición del Festival "Flores y Balas" en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, San Juan (11-13 de marzo de 2022). Deseo extender también mis agradecimientos a Victoria Eli Rodríguez, Liliana González Moreno, Manuel J. Ceide y John Rivera Pico por la retroalimentación a mi trabajo en dichos encuentros. La investigación que sustenta este texto forma parte de un trabajo más amplio en torno a la obra de Mario Lavista (Alonso-Minutti 2023).

estas redes, Lavista logró trazar trayectorias espirituales que le permitieron establecer puentes de comunión con la divinidad y con sus ancestros musicales. Propongo entender la espiritualidad musical lavistiana como un ejercicio creativo en el cual el compositor consolidó su propio lenguaje musical para insertarse en una tradición trasatlántica donde lo local y lo global se reinterpretan en un imaginario cosmopolita.

Palabras clave: Mario Lavista, música religiosa, intertextualidad, espiritualidad, tradición.

TRAJECTORIES OF SPIRITUALITY AND INTERTEXTUAL WEBS IN MARIO LAVISTA'S RELIGIOUS MUSIC (1943-2021)

Abstract: *Mexican composer Mario Lavista (1943-2021) dedicated a great portion of his compositional endeavors to writing music centered in religious subjects or using genres and texts from the Catholic tradition. His religious music is characterized by the incorporation of techniques present in medieval and Renaissance music, such as the symbolic use of intervals, canonic permutations, isorhythm, and tropes. Writing religious music became Lavista's ritual, his own religion. Through music analysis and oral history, in this study I offer an interpretive approach to explore the ways in which Lavista knitted intertextual webs in two of his religious pieces:* Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí) *(2003-2004), for orchestral ensemble, and* Réquiem de Tlatelolco *(2018), for orchestra and children's choir. Through these webs, Lavista was able to trace spiritual trajectories that allowed him to establish bridges of communion with the divinity and with his musical ancestors. I propose to understand Lavista's musical spirituality as a creative exercise where the composer consolidated his own musical language to insert himself in a transatlantic tradition where the local and the global are reinterpreted in a cosmopolitan imaginary.*

Keywords: Mario Lavista, religious music, intertextuality, spirituality, tradition.

> Yo siempre he pensado que la música religiosa tiene la capacidad de convertirse en una especie de puente o de vaso comunicante entre este mundo y el más allá —no sé cómo llamarle— entre nosotros y la divinidad, dios o los dioses, no importa cómo lo llamemos, pero evidentemente hay ese otro mundo, el mundo de los muertos. Y estoy convencido que los muertos tienen la capacidad de oír música (Mario Lavista, en TV UNAM 2018: min. 52:26-53:10)

La reciente e inesperada muerte de Mario Lavista (3 de abril de 1943 - 4 de noviembre de 2021) ha suscitado múltiples eventos y ensayos conmemorativos, así como conciertos memoriales en los cuales se han podido escuchar —por fin— obras de su autoría poco conocidas. Durante los últimos cincuenta años, Lavista fue una figura central en el ámbito artístico y cultural de México. A pesar del lugar destacado del que gozó en la escena musical mexicana (e iberoamericana, en general), sus obras orquestales no han sido programadas con frecuencia. Si bien piezas emblemáticas de su catálogo para instrumentos solistas o de cámara como *Marsias* (para oboe y copas de cristal), *Madrigal* (para clarinete), *Reflejos de la noche* (para cuarteto de cuerdas), o *Cuaderno de viaje* (para viola o violoncelo) —entre otras— continúan teniendo un lugar preponderante en recitales, sus piezas para agrupaciones instrumentales formadas por un número elevado de músicos permanecen rezagadas en las programaciones de conciertos, a nivel nacional y global. Esto se debe en parte a la complejidad que representa interpretar este repertorio; los iniciados en la música de Lavista conocen su predilección por las técnicas extendidas para instrumentos convencionales, que exigen el mayor grado de virtuosismo interpretativo. Por otra parte, y de manera más pragmática, la limitada programación de obras lavistianas de gran formato quizá se deba al difícil acceso a la música; muchas de estas piezas no están publicadas o grabadas y no se consiguen con facilidad. Dicho lo anterior, para los que seguimos de cerca la carrera del compositor nos es gratificante ver que hoy, más que nunca, su música está siendo interpretada, grabada y estudiada a nivel nacional e internacional.[1]

[1] En noviembre de 2022, a un año de la muerte de Mario Lavista, se creó la Mediateca Lavista, concebida como un repositorio de materiales de todo tipo relacionados con el

Lavista se caracterizó por ser un compositor polifacético. Además de su obra de cámara y orquestal, su extensa producción abarcó también música electrónica y electroacústica, así como para danza, teatro, cine, televisión y exposiciones gráficas. En su producción se percibe una relación intencional con otras artes y una integración de aspectos de las vanguardias modernistas, tanto de Europa como de las Américas. Su música es evocativa, refinada y poética; presenta una minuciosa atención al timbre, a la permutación de motivos y a la textura. Una exploración analítica de la actividad compositiva de Lavista demuestra que fue un *compositor relacional*, es decir, no escribió música para sí mismo sino sobre, para y con otros seres con quienes establecía relaciones afectivas. En ocasiones, dichas relaciones afectivas se extendían hacia poetas, escritores o pintores (vivos o muertos), cuya obra sirvió como motivo inspirador para la composición. Vista bajo esta perspectiva, su música puede ser concebida como un punto de confluencia entre presencias, sonidos, textos e imágenes.

Un marco útil para discutir las interacciones entre las distintas referencias presentes en la obra lavistiana es la intertextualidad, definida a grandes rasgos como la interrelación existente entre un texto y otro —ya sea contemporáneo o histórico— que puede ocurrir a través de la alusión, cita o referencia (Kristeva 1969). Aunque el término (proveniente de la teoría literaria) se aplica sobre todo a textos escritos, el concepto ha entrado en el campo de la musicología para entender las presencias y confluencias de las citas musicales, las alusiones y los préstamos presentes en la música.[2] En el caso parti-

compositor (partituras, grabaciones y escritos, entre otros). Este proyecto forma parte de la plataforma digital *Sonus Litterarum. El sonido de las letras | Las letras del sonido*, coordinada por los compositores mexicanos Luis Jaime Cortez y Ana Lara. Gracias al apoyo de una decena de instituciones, la Mediateca Lavista está realizando una enorme labor de difusión de la música y pensamiento de Mario Lavista. Véase "Mediateca Lavista. Un espacio para entrar en el mundo de Mario Lavista a través de todos los caminos posibles", en *Sonus Litterarum*…, https://sonuslitterarum.mx/mediateca-lavista/ [Consultado 20/08/2023].

[2] El concepto de intertextualidad se ha utilizado como marco para analizar diversas tradiciones musicales. Entre los musicólogos que han explorado ángulos intertextuales en la música de concierto podemos mencionar a Burkholder (1995), Metzer (2003), Klein (2005), Kostka, Ferreira de Castro y Everett (2021) y Dudeque (2022).

cular de la obra de Lavista, el análisis intertextual nos permite considerar la interacción de referencias tejidas en su narrativa musical, ya sean literarias, pictóricas o musicales. Esta intertextualidad no está limitada a la inclusión de referencias poéticas o visuales, sino que también abarca el uso frecuente de la autocita, proceso en el cual el compositor inserta pasajes de sus obras previas en nuevos contextos.[3]

Si bien la dimensión intertextual está presente en toda la música de Lavista, es en sus piezas de carácter religioso donde conscientemente se propuso establecer puentes de conexión entre lo terrenal y lo espiritual, entre la humanidad y la divinidad. Escribir música religiosa, centrada en temas sagrados o utilizando géneros y textos de la tradición católica, fue una constante en la producción creativa de Lavista desde la década de 1980 y hasta su muerte. El interés del mexicano por la religión judeocristiana estuvo íntimamente relacionado con una profunda afinidad que sentía con la filosofía y el pensamiento medieval acerca de la música. Lavista admiraba la categorización boeciana de la música como una de las disciplinas del *Quadrivium*, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. De manera más específica, el compositor hacía hincapié en el concepto medieval de *musica speculativa* que, en contraste con la *musica prattica*, consideraba a la música no como una actividad que deba practicarse, sino como un objeto de contemplación. En sus propias palabras: "[La *musica speculativa*] aspiraba, ni más ni menos, a reflejar un orden superior y a tender un puente espiritual entre el hombre y la divinidad" (Lavista 2006).

Al referirse a su obra religiosa, Lavista expresó: "Soy creyente, quizá más por razones estéticas, pero estoy muy alejado de la Iglesia católica" (Mares 2014). Lavista cree en la divinidad en términos abstractos; es decir, en el eterno misterio de un creador. A pesar de su distanciamiento hacia instituciones religiosas y de sus severas críticas a las prácticas contemporáneas de la Iglesia católica, Lavista compuso un número significativo de obras utilizando géneros musicales de la tradición eclesiástica romana. Este interés también se extendió hacia la elaboración de múltiples ensayos y ponencias

[3] En un estudio de corte analítico, el compositor mexicano Hebert Vázquez explora de manera detallada el uso de la autocita en dos piezas de Lavista de principios de la década de 1980: *Simurg*, para piano y *Ficciones*, para orquesta (Vázquez 2009).

alrededor de temas relacionados. Como bien señala el compositor Leonardo Coral,

> Al margen de la Iglesia como institución, Lavista se sumerge en sus obras religiosas, en la energía vital que le inspira Dios como entidad creadora y generadora de todo lo existente. La búsqueda del color armónico e instrumental, característica de su obra en general, adquiere en sus obras religiosas una sublimación introspectiva e hipnótica que se balancea en una especie de pulso detenido en el tiempo. Una mirada poética al origen del espíritu humano y su aspiración a la eternidad. Un eco de las voces del pasado en continua transformación hacia el porvenir. Una forma de relacionar la interioridad subjetiva con la vastedad espacio-temporal del universo (Coral 2021).

En sus obras sacras, Lavista extendió puentes no solo entre la humanidad y la divinidad, sino también entre sí mismo y aquellos a quienes consideró sus ancestros musicales, es decir, compositores de la tradición clásica a quienes admiraba, tanto del pasado remoto como de su pasado inmediato. Incluso, su incursión en los géneros religiosos llegó por medio de la escritura de piezas en memoria de tres figuras importantes en sus años de formación, todos ellos compositores: su tío Raúl Lavista (1913-1980), para quien escribió *Lamento* (1980), para flauta baja; el español Rodolfo Halffter (1900-1987), para quien escribió *Responsorio* (1988), para fagot y percusiones; y el alemán Gerhart Muench (1907-1988), para quien compuso *Lacrymosa* (1992), para orquesta. En estas tres piezas de carácter fúnebre, Lavista no solo honra la memoria de sus mentores, sino que también emula aspectos de la obra de ancestros musicales más remotos, como Guillaume de Machaut y Josquin des Prez. El acto consciente de establecer puentes con artistas de determinada tradición musical permite a los compositores alinearse con un linaje en particular. Como lo articuló el teórico musical Joseph N. Straus, "composers incorporate traditional elements […] as a way to grapple with their musical heritage. They invoke the past in order to reinterpret it" ("Los compositores incorporan elementos tradicionales [...] como una forma de lidiar con su herencia musical. Invocan el pasado para reinterpretarlo"). (Straus 1990: 1).

Es en la música religiosa de Lavista donde podemos también rastrear una consolidación de su propio idioma musical, caracterizado por una rica exploración tímbrica de instrumentos acústicos por medio del uso de las llamadas

"técnicas extendidas" y por la incorporación de técnicas presentes en la música medieval y renacentista: el uso simbólico de determinados intervalos, las permutaciones canónicas, la isorritmia y el uso de tropos (adiciones a material existente). Escribir música utilizando estos y otros procedimientos se convirtió en su propio ritual, su propia religión. Utilizando herramientas del análisis musical y recuentos de historia oral, en este breve estudio ofrezco un acercamiento interpretativo para vislumbrar las maneras en las que Lavista teje redes intertextuales en dos de sus obras de carácter religioso de amplia plantilla: *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)* (2003-2004), para ensamble orquestal y *Réquiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños. A través de estas redes, Lavista logra trazar trayectorias espirituales que le permiten establecer puentes de comunión con la divinidad y con sus ancestros musicales. Propongo entender la espiritualidad musical lavistiana como un ejercicio creativo que permitió al compositor consolidar su propio lenguaje musical e insertarse en una tradición trasatlántica donde lo local y lo global se reinterpretan en un imaginario cosmopolita.[4]

1. Poéticas visuales: *Cristo de San Juan de la Cruz*

Con afán de ofrecer un festival de mayor apertura a repertorios contemporáneos, la quincuagésimo tercera edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (2004), entonces dirigido por Enrique Gámez, comisionó a Lavista una obra para ser estrenada en el marco del centenario del nacimiento de Salvador Dalí (1904-1989). Lavista decidió tomar como punto de partida una pintura del ampurdanés perteneciente a su etapa mística, el *Cristo de San Juan de la Cruz*, en la cual se proyecta un Cristo suspendido sobre la bahía de Port Lligat (Cadaqués). El ejercicio de escribir esta composición para conjunto instrumental, que lleva como título *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)*, le permitió a Lavista ahondar en reflexiones judeocristianas que ya había explorado con anterioridad.[5] Uti-

[4] Sobre la formación del imaginario cosmopolita en la música temprana de Lavista, véase Alonso-Minutti (2014).

[5] La obra *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)* fue estrenada el 25 de junio de 2004 en el Hospital Real de Granada por el Ensemble Modern de Fráncfort. Su

lizando la forma medieval del tropo, en esta pieza el compositor incorpora pasajes de obras previas de su autoría, también de carácter religioso.

Cristo de San Juan de la Cruz es la cuarta de una serie de piezas que Lavista escribió en respuesta a obras pictóricas. Esta veta creativa comenzó en 1989 con *El pífano*, para piccolo, inspirada en el lienzo *Le Fifre* (1866) de Édouard Manet y continuó con otras dos obras escritas en años consecutivos: *Las músicas dormidas* (1990), para clarinete en Si bemol, fagot y piano, que toma como punto de partida la pintura del mismo nombre del mexicano Rufino Tamayo, y *Danza de las bailarinas de Degas* (1991), para flauta y piano, pieza que, como su nombre lo indica, fue escrita en homenaje a los lienzos del pintor francés que popularizó las escenas de *ballet*. Para Lavista, las pinturas tienen una "cualidad acústica", es decir, una variedad de sonidos y timbres que se hacen audibles a través de la contemplación.[6] Para explicar cómo se revela esta dimensión sonora a partir de la observación de un lienzo, en su ensayo "El sonido y lo visible" Lavista toma como ejemplo las tres pinturas que conforman la *Batalla de San Romano* del renacentista italiano Paolo Uccello.[7] Lavista sentenció:

> Cuando observamos con atención estas telas, se nos aparece de repente un elemento sorpresivo e inesperado, me refiero al sonido y al ruido que emanan de la tela, y que, claramente, escuchamos al mirarla. Ahí están, de forma ensordecedora, los ruidos de las armaduras y de las lanzas que chocan con violencia, el relinchar de los caballos y los gritos y quejas de los soldados. Por momentos se escuchan, a lo lejos, los instrumentos de metal que acompañan al ritual de la batalla […]. Lo que a mí, como músico, nunca deja de asombrarme es

---

estreno en México se llevó a cabo el 25 de septiembre de 2017 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes por el Ensamble de Música Contemporánea del Conservatorio Nacional de Música y el Ensamble de Música Nueva de la Facultad de Música de la UNAM, dirigidos por Germán Tort en el marco del XXXIX Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez". Hasta hoy día, la obra no se ha vuelto a escuchar en vivo. La partitura no está publicada y no existe grabación comercial.

[6] Para el estudio más detallado sobre la relación entre música y pintura en la obra de Lavista, véase Alonso-Minutti (2016).

[7] El tríptico de Paolo Uccello conocido como *La Batalla de San Romano* está dividido en tres colecciones que Lavista visitó: National Gallery, en Londres; Galleria degli Uffizi, en Florencia y el Musée du Louvre, en París.

> el hecho de que tal variedad e intensidad de sonidos y de timbres pueda hacerse audible y llegue hasta nosotros, empleando únicamente las herramientas propias de la pintura (Lavista 2013: 93-94).

De los múltiples cuadros de Dalí que pudo haber elegido como punto de partida para representar la cualidad acústica de la pintura por medio de sonidos, Lavista escogió una obra representativa de la conversión de Dalí al catolicismo en la década de 1950. En su *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), el ampurdanés alude a los dibujos del místico San Juan de la Cruz (1542-1591). El lienzo presenta a Cristo crucificado sobre fondo negro con un punto de vista tomado en perspectiva desde arriba. El rostro de Cristo es velado por la perspectiva y su cuerpo, crucificado, se presenta impecable e inmaculado, sin ningún daño visible.[8]

Al describir la dimensión sonora que le provocó la contemplación de la pintura de Dalí, Lavista expresó: "En ese cuadro, quien está en silencio es el Cristo crucificado […] suspendido, sin gravedad, él está en silencio. Los que entonan cantos son los ángeles, pero es un canto que viene de otro lado para escucharse en el *Cristo de San Juan de la Cruz*".[9] En el imaginario sonoro de Lavista, los cantos de los ángeles que se escuchan desde el Cristo crucificado de Dalí provienen, en concreto, del ritual de la Misa católica. "El cuadro" —afirma Lavista— "me remitió a la música religiosa y en especial a la Misa, ya que la Misa es el gran ritual religioso para que Cristo se renueve a través de la comunión. No es un Réquiem el que yo escribí; tampoco es un lamento a la muerte de Cristo. Es, repito, una suerte de Misa, porque la Misa representa la renovación de la vida de Cristo; es tomar su cuerpo y beber su sangre".[10] Para Lavista, la cualidad acústica del lienzo de Dalí se representa en los cantos que acompañan el sacramento de la eucaristía, sobre todo en aquellos que él mismo había compuesto diez años antes provenientes de su *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*

---

[8] La pintura de Salvador Dalí, *Cristo de San Juan de la Cruz*, se encuentra en el Kelvingrove Art Gallery and Museum en Glasgow, Escocia. Una imagen digital de dicha obra visual puede verse aquí: https://www.thedaliuniverse.com/es/cristo-de-san-juan-de-la-cruz-salvador-dali-pintura [Consultado 20/08/2023].

[9] Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 25 de julio de 2005.

[10] Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 25 de julio de 2005.

(1994-1995), para coro mixto *a cappella*.[11] Como veremos a continuación, en *Cristo de San Juan de la Cruz* Lavista abre paréntesis musicales —a manera de tropos— donde incorpora material de su *Missa Brevis*. Esta pieza para conjunto instrumental, por un lado, es ejemplo del interés que Lavista mantuvo por explorar intersecciones entre música y pintura y, a su vez, es un espacio desde donde meditó sobre un tema relevante en su quehacer creativo: la religión y la espiritualidad.

El *Cristo de San Juan de la Cruz* no fue la primera pieza —ni la única— donde Lavista incorporó elementos de su *Missa Brevis.* Sin duda alguna, esta obra vocal representó la culminación del lenguaje religioso del compositor (Alonso-Minutti 2015) y tuvo constante presencia en su repertorio posterior; pasajes y ecos de la misma vuelven a aparecer en obras como *Mater dolorosa* (2000), para órgano; *Stabat Mater* (2004-2005), para ocho cellos y coro mixto; *Salmo* (2006-2007), para soprano, contrabajo y crótalos; *Plegarias* (2009), para fagot y electrónica; y, por último, *Réquiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños, obra que abordaremos más adelante.

Mientras que en *Mater dolorosa* Lavista inserta en la partitura frases del texto del Ordinario de la Misa como referencia para el intérprete, en *Cristo de San Juan de la Cruz* el compositor incorpora pasajes de su *Missa Brevis* en el tejido musical mismo. La transcripción de líneas vocales en una textura puramente instrumental logra que la música comunique, de forma indirecta, el mensaje del texto. Es como si Lavista continuara meditando sobre el texto del Ordinario al responder musicalmente a la pintura de Dalí. Además de la presencia de la *Missa Brevis* en el *Cristo*, Lavista también incorpora fragmentos de *Lacrymosa* —obra orquestal en memoria de su amigo y mentor Gerhart Muench— y alude a su *Responsorio*, para fagot y percusiones, escrita en memoria de Rodolfo Halffter, quien fuera uno de los maestros más influyentes en su educación musical.

---

[11] *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram* fue comisionada por la directora venezolana Carmen-Helena Téllez (1955-2021) para el Contemporary Vocal Ensemble de Indiana University, que ella dirigía. Fue estrenada en 1995 por Téllez y su ensamble en la Jacobs School of Music de Indiana University, en Bloomington. Para su grabación, véase Lavista (2009).

Además de la dimensión "intermusical" aquí descrita, resultado de la conexión que Lavista establece entre el *Cristo* de Dalí y sus propias obras religiosas preexistentes, el *Cristo* de Lavista presenta otras referencias intertextuales asociadas al pintor ampurdanés.[12] El título de cada uno de los tres movimientos proviene de la "Oda a Salvador Dalí" escrita en 1926 por el granadino Federico García Lorca (1898-1936). Después de conocerse en la Residencia de Estudiantes en Madrid, García Lorca y Dalí mantuvieron una relación a nivel personal y artístico (no exenta de altibajos) entre 1923 y hasta mediados de la década de 1930. Este poema de 28 estrofas es la obra principal que García Lorca dedica a Dalí, escrita en el cénit de lo que había entre ellos, que alguna vez Dalí describiera como "un amor erótico y trágico, por el hecho de no poderlo compartir" (Gibson 2016: LIX).

Las frases que Lavista toma de la "Oda" de García Lorca reflejan, de manera condensada, su propia estética. El poema de García Lorca presenta un motivo recurrente centrado en la figura de la rosa, símbolo del ideal artístico de Dalí (Santiáñez 2000). Como esboza Eutimio Martín, "la rosa simboliza el logro artístico por su belleza geométrica, abstracta o intelectual. Es una conquista de la mente" (Martín 1998: 78). El título del primer movimiento del *Cristo*, "Una rosa en el alto jardín", proviene del verso que abre el poema de García Lorca: "Una rosa en el alto jardín que tú deseas". Si bien el verso incluye el motivo de la rosa y el anhelo del destinatario, Lavista solo deja el motivo de la rosa en el alto jardín; alto jardín quizá aludiendo al ámbito celestial (o a la perspectiva desde arriba) reflejada en la pintura de Dalí. El título del segundo movimiento, "El espejo redondo de la luna", proviene de la cuarta línea de la quinta estrofa, también de la primera sección de la "Oda"; la frase completa dice así: "el espejo redondo de la luna en su mano". Las omisiones que hace Lavista de las últimas palabras de estas dos líneas del poema de García Lorca, "que tú deseas" y "en su mano", despojan a las frases de cualquier alusión a un destinatario o cualquier referencia al cuerpo humano. Esto responde, en parte, a su predilección por lo simbólico y lo abstracto. Por otro lado, su elección de estos versos demuestra su gran afición a atmós-

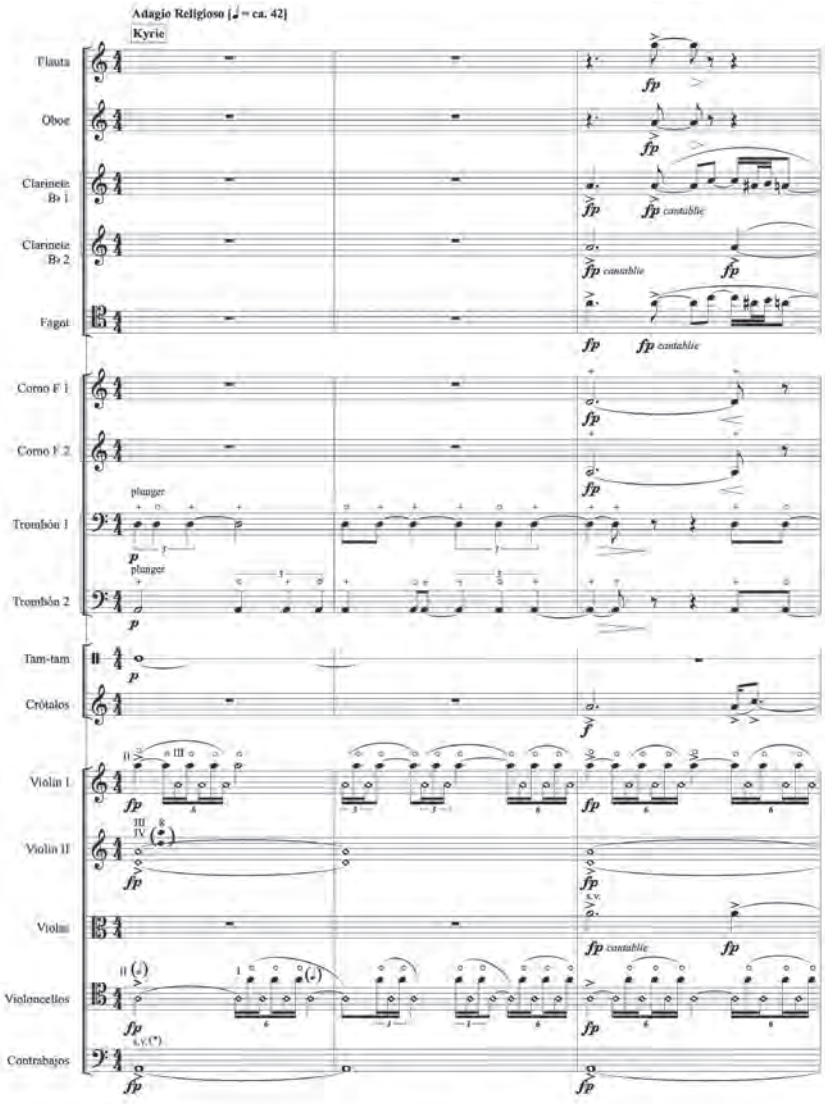
[12] En contraste con la intermusicalidad, el término intertextualidad permite la discusión de las posibles relaciones entre la música y otras artes (Burkholder 2001).

feras nocturnas y a los espejos o reflejos, aspectos que fueron constantes en su pensamiento creativo.

El título del tercer movimiento, "Siempre la rosa", proviene de la cuarta sección de la "Oda". La importancia del verso se demuestra por ser el único que no es alejandrino y por cerrar la única estrofa en el poema que es de cinco versos, en vez de cuatro. Como concluye Nil Santiáñez, "Ideal artístico y punto de referencia de un anhelo de artistas y marineros, la rosa es la quintaesencia de lo natural y del equilibrio y, por lo tanto, el símbolo donde se acoge la luz antigua de Minerva, el esquema perfecto de las órbitas de las estrellas y el orden del tiempo" (Santiáñez 2000: 601). Podemos interpretar que la elección de Lavista de concluir su pieza con este verso simboliza no solo un ideal artístico, sino la presencia de una figura divina (en este caso, Cristo) en la cual yace la perfección, el equilibro y el dominio del tiempo. Al elegir líneas poéticas de García Lorca para cada movimiento de una obra que conmemora a Dalí, Lavista rinde homenaje no a un solo individuo, sino a la colaboración artística y al romance entre artista y poeta. Esta elección demuestra que, para el compositor, las relaciones afectivas y colaboraciones artísticas siempre fueron de suma importancia, no solo a nivel personal, sino también en su proceso compositivo.

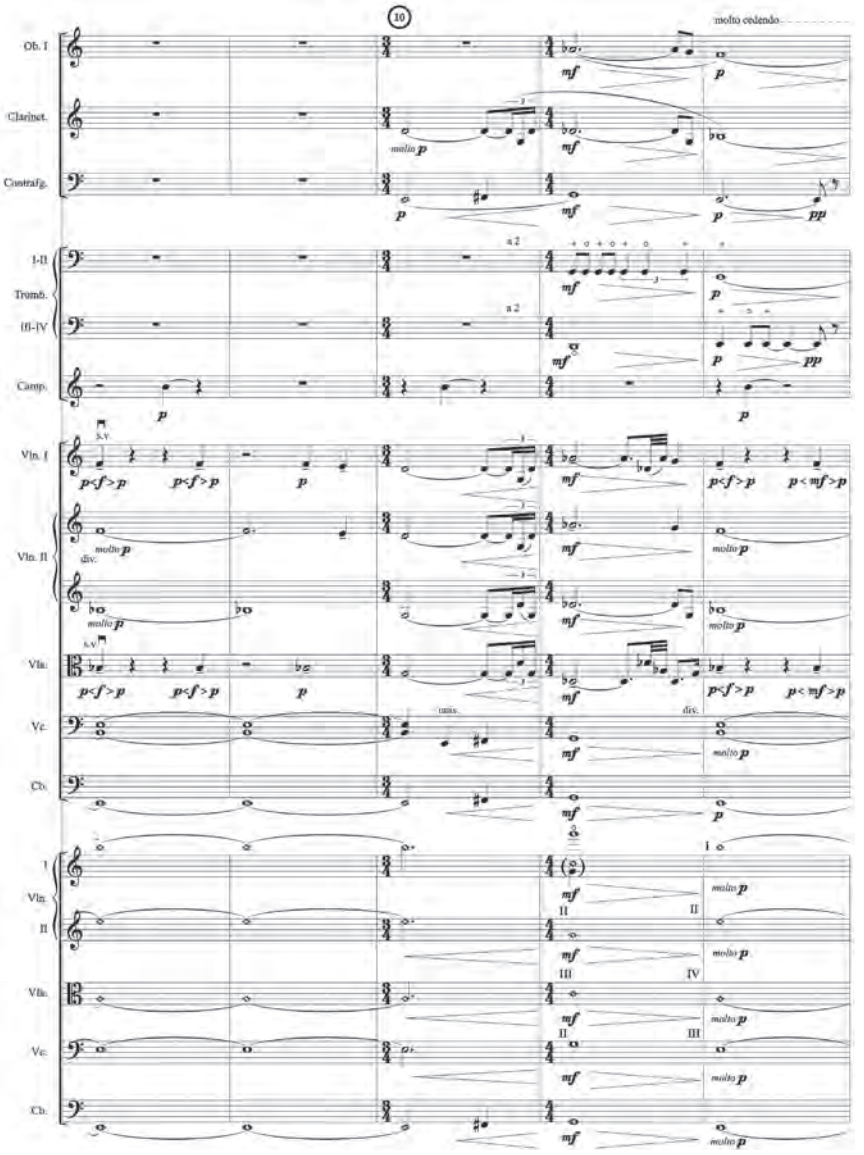
El primer movimiento de *Cristo de San Juan de la Cruz*, "Una rosa en el alto jardín", se abre con una introducción de dos compases que —a nivel sonoro— se asemeja a la introducción de *Lacrymosa* en cuanto a textura y armonía.[13] Las cuerdas sostienen un pedal de quinta justa en armónicos naturales. A diferencia de *Lacrymosa*, este pedal presenta una rápida figura rítmica en violines primeros y cellos. Los trombones con sordina comienzan con la misma figura rítmica que marca su entrada en *Lacrymosa*. En el compás 3, los crótalos, junto con los clarinetes, señalan la aparición del material melódico del Kyrie de la *Missa Brevis* (ver ejemplo 20.1 y comparar con ejemplos 20.2 y 20.3).

[13] La partitura de *Lacrymosa* (1992), para orquesta, está publicada por Ediciones Mexicanas de Música. El estreno se llevó a cabo el 6 de febrero de 1994 por la American Composers Orchestra dirigida por Dennis Russell Davies en Carnegie Hall, Nueva York. Véase la grabación de un concierto en vivo, el 11 de noviembre de 2007, a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Juan Carlos Lomónaco (Academia de las Artes 2017).

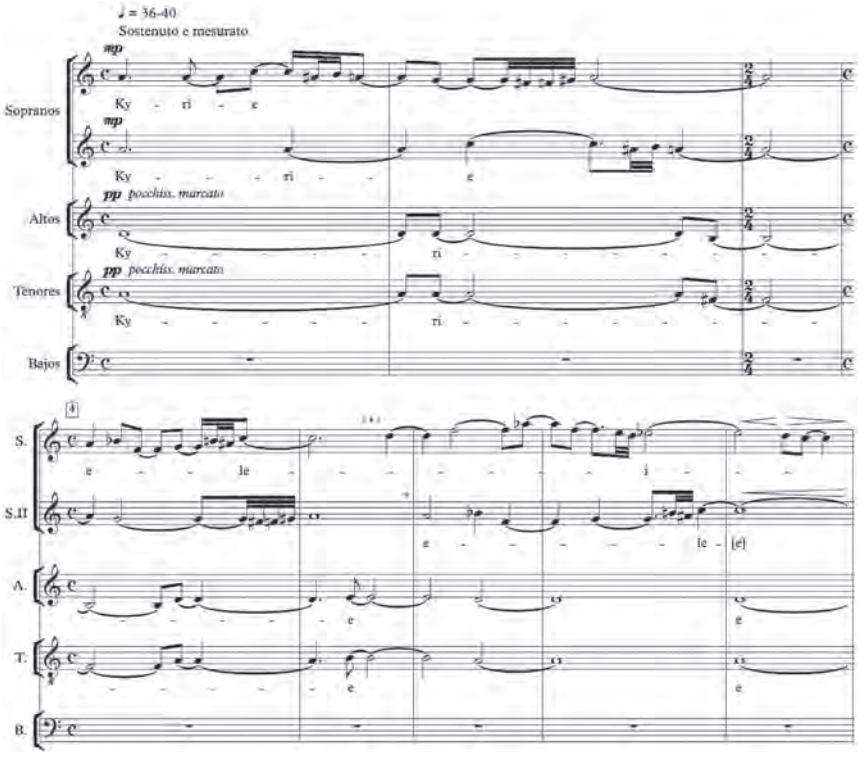


Ejemplo 20.1: Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, I. "Una rosa en el alto jardín", cc. 1-3.[14]

[14] Con excepción de los ejemplos 20.3, 20.6, 20.8 y 20.9, todos los ejemplos musicales incluidos en este texto fueron preparados por Eduardo García.



Ejemplo 20.2: Mario Lavista, *Lacrymosa*, cc. 8-12.

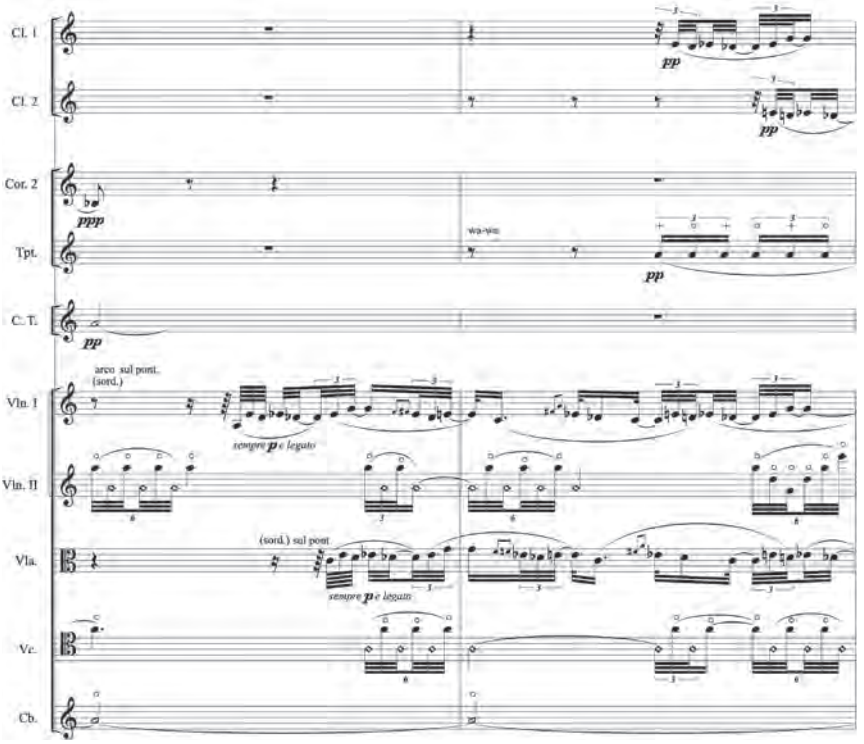


Ejemplo 20.3: Mario Lavista, *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*, Kyrie, cc. 1-8.[15]

Este primer movimiento concluye con una sección de textura contrastante titulada "Cauda I" (haciendo alusión a la forma medieval del mismo nombre), la cual presenta material proveniente del cuarto cuarteto de cuerdas de Lavista, *Sinfonías* (1996). Esta sección explora motivos rítmicos diversos, pre-

[15] Extiendo un profundo agradecimiento a Carmen-Helena Téllez por haberme otorgado el permiso para reproducir porciones de su edición de la *Missa Brevis*, y también a Arcángel Castillo Olivares por haber preparado los ejemplos musicales provenientes de la misma. En 1999, Téllez publicó la *Missa Brevis* bajo el sello editorial que ella dirigía, Aguavá New Music y, en 2021, preparaba una segunda edición junto con Castillo Olivares. Desafortunadamente, tanto Téllez como Lavista fallecieron antes de su publicación.

sentando un canon prolongado entre violín y viola para concluir haciendo referencia al *motto* o motivo central del Kyrie de la *Missa Brevis* (ejemplo 20.4).

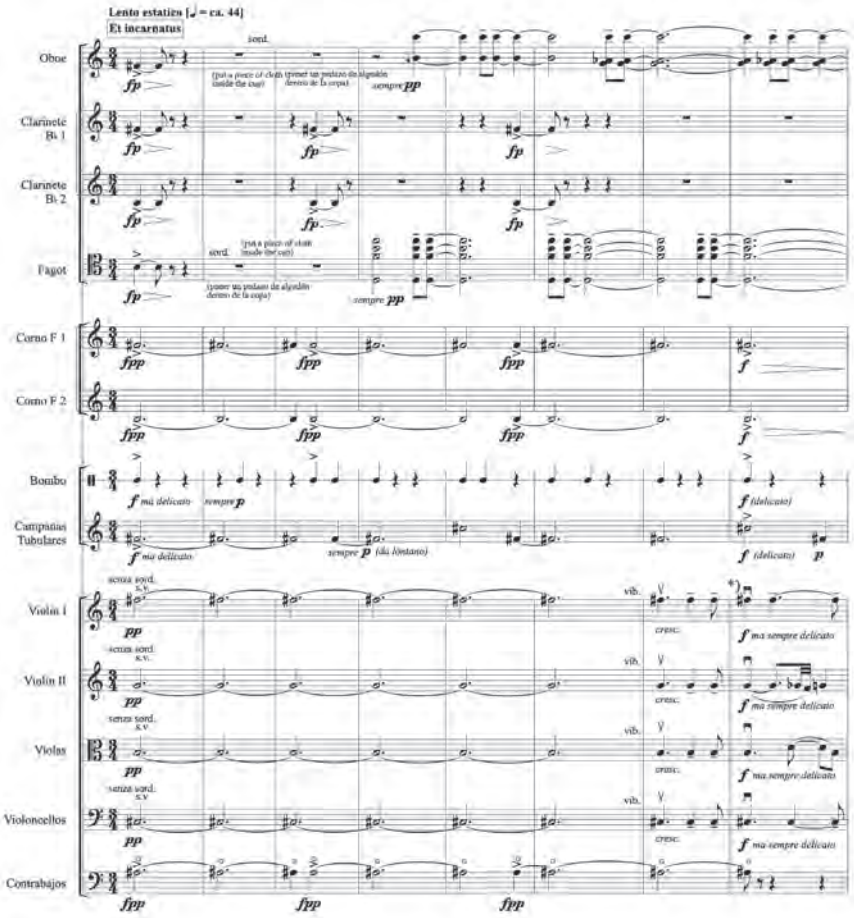


Ejemplo 20.4: Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, I. "Una rosa en el alto jardín", cc. 36-37.

Al comienzo del segundo movimiento, "El espejo redondo de la luna", encontramos ciertos elementos que nos recuerdan un pasaje del *Responsorio*: el uso de campanas tubulares y bombos, el compás ternario y el uso de multifónicos para fagot (ver ejemplo 20.5 y comparar con ejemplo 20.6).[16] En este

[16] *Responsorio* (1988), para fagot, dos bombos y cuatro campanas tubulares, fue comisionada por la fagotista estadounidense Wendy Holdaway, quien estrenó la pieza el 23 de abril de 1998 en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México durante el X Foro Internacional

movimiento central, Lavista incorpora a manera de tropo la sección "Et incarnatus" del Credo de su *Missa Brevis*, respetando el rango, la individualidad de las líneas y manteniendo el énfasis asignado a algunas palabras del texto.

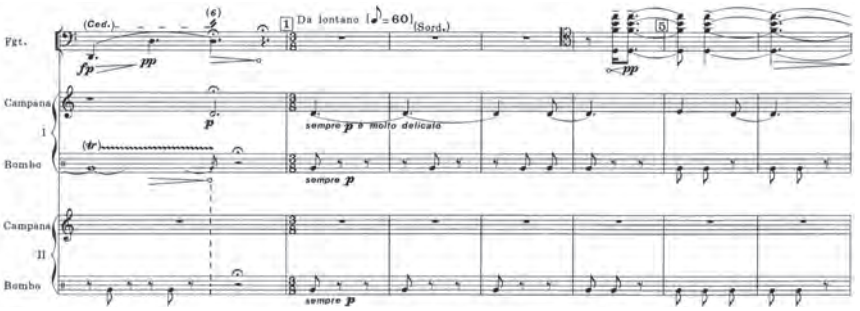


Ejemplo 20.5: Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, II. "El espejo redondo de la luna", cc. 1-8.

---

de Música Nueva "Manuel Enríquez". La pieza está incluida en el álbum *Mario Lavista: Stabat Mater y otras obras sacras* (Lavista 2015). La partitura de *Responsorio* está publicada por Ediciones Mexicanas de Música.

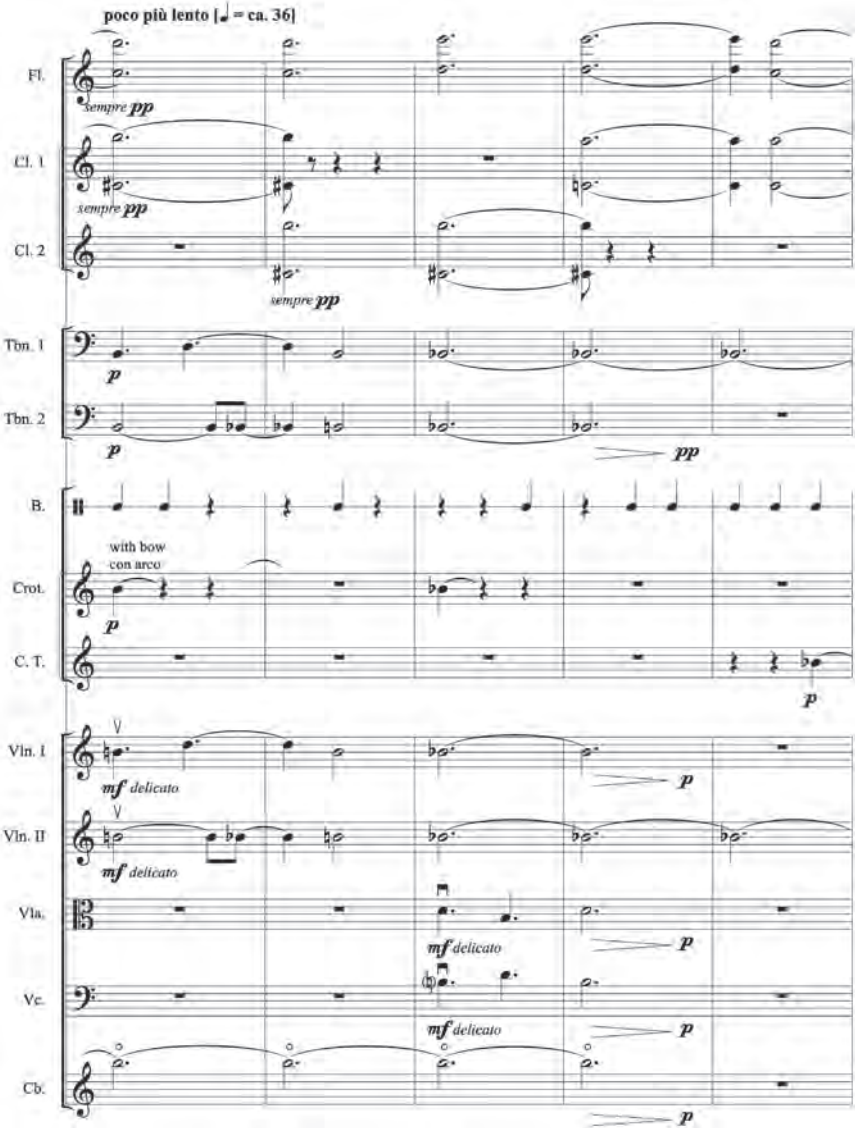
Por ejemplo, retiene la textura íntima de la línea "ex Maria Virgine" donde, en la parte que corresponde al Credo, hay un cruce de voces por parejas, alto-soprano y tenor-bajo (ver ejemplo 20.7 y comparar con ejemplo 20.8).



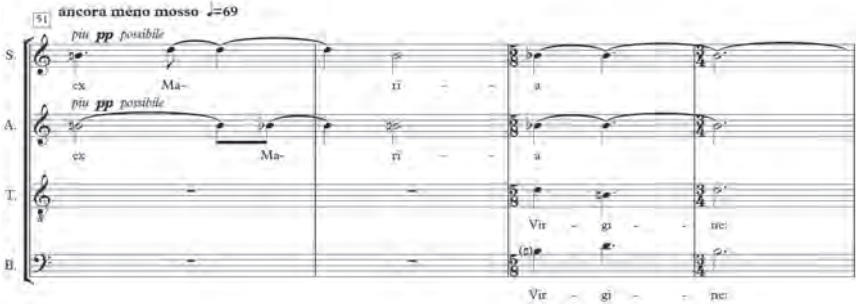
Ejemplo 20.6: Mario Lavista, *Responsorio*, p. 5 (inicio).
D.R. © Mario Lavista Camacho y Ediciones Mexicanas de Música, 1994.

En la sección tomada del "Crucifixus", Lavista usa trombón 1, cello y contrabajos para enfatizar el Si bemol presente en el pasaje correspondiente a su *Missa*. De manera peculiar, el compositor cierra el tropo de esa sección del Credo con el texto "et sepultus est", enfatizando la imagen del Cristo crucificado de la pintura de Dalí. El movimiento termina con una segunda "Cauda" derivada de la primera, donde encontramos el mismo procedimiento imitativo, esta vez introducido por la viola, en *pizzicato*, y el violín, con efecto *sul ponticello*, presentando casi el mismo material melódico que Cauda I. Al final de la Cauda II, Lavista incorpora otra parte de la *Missa Brevis*, el "Benedictus" del Sanctus, cuya inserción le otorga a la pieza un sentido de unidad al repetir el motivo principal de la *Missa* sobre un pedal armónico proporcionado por los cellos y bajos que no solo alude al "Benedictus" de la *Missa Brevis*, sino también a los pedales de las secciones introductorias de *Lacrymosa* y del *Cristo* mismo.

El material que abre el tercer y último movimiento, "Siempre la rosa", está tomado del Agnus Dei de la *Missa Brevis.* En vez de incluir una tercera Cauda para cerrar el movimiento como en los movimientos anteriores, o de concluir su pieza con la sección conclusiva del Agnus Dei, Lavista utiliza la coda de *Lacrymosa*. Esta inclusión intermusical obedece a un motivo intertex-



Ejemplo 20.7: Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, II. "El espejo redondo de la luna", cc. 16-20.



Ejemplo 20.8: Mario Lavista, *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*, Credo, cc. 51-54.

tual. Recordemos que "Lacrimosa" —palabra relacionada con la imagen del llanto y las lágrimas— es la parte final de la secuencia *Dies irae* del Réquiem o Misa de difuntos. De manera similar al texto del Agnus Dei —"Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros"—, Lacrimosa también es una plegaria dedicada al Cordero de Dios, Cristo. Como se enuncia en sus últimas líneas: "Piadoso Señor Jesús, dales el descanso eterno. Amén". Además, es pertinente recordar que Lavista escribió *Lacrymosa* a la memoria de su querido Muench. En este sentido, el *Cristo de San Juan de la Cruz* puede apreciarse como una pieza donde Lavista establece, por un lado, un puente que lo conecta con su religiosidad puesta en práctica por medio de la composición de música sacra (utilizando procedimientos del Medievo tardío y el Renacimiento) y, por el otro, una manera de establecer un diálogo espiritual con aquellos compositores que admiraba y que ya habían abandonado el plano terrenal. A su vez, la presencia de los intertextos provenientes de la "Oda" de García Lorca en memoria de Dalí como marco de cada uno de los tres movimientos del *Cristo*, le permite a Lavista establecer puentes estéticos entre música y poesía. Estos intertextos y la presencia de las inserciones de sus obras anteriores también enfatizan la importancia que dio Lavista a las relaciones afectivas para el acto creativo. *Cristo de San Juan de la Cruz*, por ende, puede ser entendida no solo como una pieza en memoria a Salvador Dalí, sino también como un espacio de confluencias musicales donde Lavista celebra a quienes fueron sus mentores y amigos: Rodolfo Halffter, gracias a la alusión a *Responsorio* y Gerhart Muench, a través de *Lacrymosa*.

2. Hacia el descanso eterno: *Réquiem de Tlatelolco*

La producción religiosa de Lavista culminó con una Misa ofrecida para el reposo de las almas que ya trascendieron al más allá. El compositor escribió su *Réquiem de Tlatelolo* para orquesta y coro de niños en 2018 y, casualmente, fue la última obra a gran escala que compuso antes de morir. Fue comisionada por la División Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, coordinada por el escritor Jorge Volpi, como parte de una serie de eventos conmemorativos del quincuagésimo aniversario del Movimiento Estudiantil del 68, marcado por la masacre que se suscitó en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre, en vísperas de las Olimpiadas a celebrarse en México. Cuando se le preguntó cuál sería su dirección ante esta comisión, Lavista respondió: "Yo no pretendo a través de este *Requiem* ofrecer una especie de panfleto o de una protesta política o social. A mí me parece mucho más importante escribir una obra a la memoria de los muertos en Tlatelolco y, en este momento, no solamente a ellos, sino a todos los muertos que hay en México. Es decir, comparado con lo que sucede ahora, parece un juego de niños el 68" (Lavista en TV UNAM 2018: min. 51:20-51:53). La pieza fue estrenada el 8 de diciembre de 2018 en la Sala Nezahualcóyotl por la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (OFUNAM), con Ronald Zollman al frente, y los Niños y Jóvenes Cantores de la Facultad de Música de la UNAM, dirigidos por Patricia Morales.[17]

La predilección de Lavista por voces blancas está presente en otras obras corales religiosas que compuso anteriormente donde, si bien no fueron concebidas para coros infantiles, pide de manera enfática a los cantantes utilizar una técnica vocal que imite a aquella de los niños: voces lisas y *senza vibrato*. Para Zollman, la decisión de Lavista de usar un coro de niños simboliza la inocencia de las víctimas que fueron asesinadas brutalmente en Tlatelolco, entre quienes se encontraba una gran cantidad de estudiantes universitarios (Zollman en TV UNAM 2018: min. 48:21-48:37). Esta no sería la primera vez que Lavista escribió para esa formación vocal; ya en *Gargantúa* (2002) había utilizado coro de niños, acompañado por

[17] Existe una videograbación del estreno (TV UNAM 2018).

orquesta y un narrador. Como veremos más adelante, estas dos obras, *Gargantúa* y *Réquiem de Tlatelolco*, están conectadas a nivel intermusical e intertextual.

Con base en escenas de las novelas del escritor renacentista François Rabelais, adaptada a francés moderno por Michèle y Jean Villatte, la obra *Gargantúa* se distingue dentro del catálogo de Lavista en varios sentidos. Además de ser una de sus piezas de mayor duración, es la única que musicaliza un texto en francés —idioma que Lavista hablaba y adoraba— y que incorporó el papel de un narrador. *Gargantúa y Pantagruel,* el conjunto de novelas francesas, narra la historia y las aventuras de dos gigantes, Gargantúa y su hijo Pantagruel, en la ciudad de París en el siglo XVI. Utilizando la sátira y el humor, la novela hace uso de un lenguaje vulgar y ofensivo con un alto grado de violencia.[18]

En la tradición católica romana, la Misa de difuntos (*Missa pro defunctis*) —celebración de la eucaristía en conmemoración de los muertos— tiene sus raíces en el siglo II y la incorporación de polifonía en estas misas data del siglo XV. Por lo tanto, desde hace seis siglos este texto se ha musicalizado polifónicamente de manera ininterrumpida por una gran cantidad de compositores alrededor del mundo en una variedad de contextos, tanto sacros como profanos. Al ser un texto extenso, es común para los compositores omitir ciertas secciones. Además de utilizar dos textos del Ordinario de la Misa (el Kyrie y el Agnus Dei), las secciones del Réquiem que Lavista escoge provienen de la secuencia del *Dies irae*. El *Réquiem de Tlatelolco* tiene un total de siete secciones interpretadas de manera ininterrumpida: Introito, Kyrie, Dies irae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa y Agnus Dei. Apartándose de otras musicalizaciones polifónicas del texto,

[18] *Gargantúa*, concebida como una coproducción franco-mexicana, fue comisionada por el Amiens Métropole. Se realizaron dos versiones de la obra, una en francés y otra en español. Ambas fueron estrenadas en Francia y en México por la Orchestre de Picardie, dirigida por Edmon Colomer. Una grabación bilingüe coproducida por la Orchestre de Picardie, Amiens Métropole y Les Couleurs du Monde fue realizada en 2003. Esta grabación, que se llevó a cabo en Amiens, incluye a los Niños y Jóvenes Cantores de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y al Choeur d'enfants d'Étouvie Amiens. Philippe Murgier interpretó el rol del narrador en la versión en francés y Guillermo Sheridan en la versión en español (Lavista 2003).

para comenzar y terminar su pieza Lavista incorpora la secuencia monofónica del Réquiem.

Aunque Lavista no intentó comunicar ninguna agenda política, la centralidad que le otorga a la secuencia *Dies irae* (Día de la ira) transmite un mensaje poderoso de justicia. El clímax de la pieza coincide justo con las líneas del poema que anuncian el destino merecido de los criminales: ellos serán condenados al fuego eterno. La sección Confutatis (Confundidos) empieza con un pasaje rápido en las cuerdas marcado *forte* y el coro, en *divisi* a dos voces, introduce las primeras líneas del texto: "Confutatis maledictis / Flammis acribus addictis" ("Confundidos los malditos, arrojados a las llamas acerbas"), en un canon al unísono. Esta música, sin embargo, no es nueva. Lavista incorpora una autocita proveniente de *Gargantúa*.

El pasaje de *Gargantúa* que Lavista incorpora en su *Requiem* proviene del sexto movimiento, titulado "Gargantúa y las campanas de Notre Dame". En este punto en la historia, el gigante Gargantúa acaba de llegar a París. Después de ser perseguido por los parisinos, a quienes considera "gente tan tonta, tan inepta y tan boba", busca refugio en las torres de la Catedral de Nuestra Señora, donde están las campanas. Y desde ahí, para "pagarles su derecho de entrada a la ciudad", Gargantúa decide darles el "vino" que merecen y "convidarles un trago, pero solo será pa-reírse un poco". Entonces, así como dice el libreto traducido al español por Aurelia Álvarez, Gargantúa "desabrochó su bragueta y orinó sobre la multitud con tal poderío que se ahogaron doscientos sesenta y un mil cuatrocientos dieciocho parisinos, sin contar mujeres y niños".

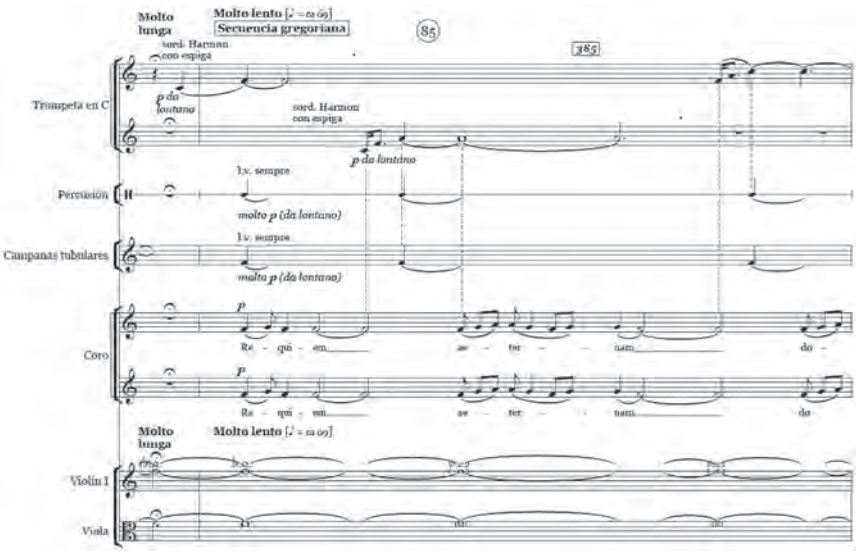
¿De qué forma se puede interpretar esta inclusión proveniente de una obra secular conceptualmente centrada en las hazañas vulgares de un gigante en el contexto de una pieza sacra dedicada al descanso eterno de las almas del 68? Aunque disímiles en el terreno conceptual, propongo entender que el pasaje incorporado de *Gargantúa* en el *Réquiem de Tlatelolco* clarifica, de manera contundente, el mensaje central de la obra sacra: las almas de aquellos que fueron despiadadamente asesinados en Tlatelolco hallarán paz cuando los culpables sean condenados a las llamas de fuego y se haya alcanzado justicia eterna. La presencia de este intertexto musical es una realización ingeniosa del llamado de justicia: la cita musical de *Gargantúa*, que describe el asesina-

to de personas por una corriente de orina al pie de una catedral, es usada con el texto del *Requiem* cuando los malditos son arrojados a las voraces llamas. Mientras que en *Gargantúa* los niños cantan repetidamente "par ris" —frase que, además de hacer un juego de palabras con el nombre de la ciudad París, en español significa "de risa o de broma"— en el *Requiem* la línea que cantan es "oro", del verbo orar (elevar petición). Dado que mi propia escucha estaba informada previamente por el motivo incesante proveniente de *Gargantúa* con el texto "par ris", haciendo un ejercicio intertextual propongo entender la presencia del mismo motivo musical —ahora con un nuevo texto— como una broma interna de Lavista que, a su vez, actúa como una petición incesante para que las corrientes de orina erradiquen a los criminales que asesinaron a los estudiantes en Tlatelolco.

Hacia el final de la pieza, en una atmósfera mágica y a la vez escalofriante provocada por los delicados armónicos de las cuerdas sostenidos sobre arpegios de arpa y celesta en un registro agudo, el coro de niños en *divisi* a dos voces canta: "Agnus Dei dona eis / Requiem sempiternam" ("Cordero de Dios, concédeles el descanso eterno"). Mientras las cuerdas sostienen un Fa en armónicos naturales en *pianissimo*, un solo de trompeta anuncia el "Toque de silencio", seguido por una segunda trompeta. Como se observa en el ejemplo 20.9, el coro, ahora en unísono, eleva por última vez la petición que abrió la pieza, puntualizada por las campanas tubulares: "Requiem aeternam dona eis, Domine" ("Dales, Señor, el descanso eterno"). Lavista quiso que la melodía de trompeta fuera ahora resemantizada en un contexto religioso.[19] La inconfundible cuarta justa ascendente que abre el "Toque de silencio" le otorga a la audiencia un contexto familiar y, a la vez, alude a la ocasión y el propósito del momento que se está presenciando: habían pasado ya cincuenta años de ese evento terriblemente violento que cambió para siempre la historia de México. Desde entonces, en múltiples manifestaciones públicas y en toda conmemoración del evento, se puede escuchar a los mexicanos gritar a una voz: "Dos de octubre no se olvida".

Aunque no es originaria de México, la melodía de trompeta conocida como "Toque de silencio" se toca todos los días en espacios militares al me-

[19] Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 14 de enero de 2020.



Ejemplo 20.9: Mario Lavista, *Réquiem de Tlatelolco*, comienzo de la última página.

diodía, en reconocimiento a los héroes caídos. Después de un año entero de conmemoraciones del Movimiento Estudiantil del 68, durante el estreno mundial del *Réquiem de Tlatelolco* en la Sala Nezahualcóyotl la noche del 8 de diciembre de 2018, el público observó colectivamente un minuto de silencio en honor a aquellos que perdieron su vida mientras defendían ideales de libertad política y justicia social. Los segundos de absoluto silencio que Zollman sostuvo después del último acorde del coro y la orquesta se sintieron abrumadoramente cargados de sentimientos inexpresables. La repetición del canto monofónico que abrió la pieza otorgó un sentido de tiempo circular. Con este retorno, el público fue traído de regreso a un sentimiento de petición por el descanso eterno de los muertos de Tlatelolco (figura 20.1).

Tal vez haya sido este desenlace tan poderoso lo que llevó al crítico musical Iván Martínez a concluir que el *Réquiem de Tlatelolco* de Lavista "quizá se reconozca en la posteridad como una de sus obras más contundentes formalmente hablando de su periodo creativo actual, mientras que artísticamente mueve a la indefinición a los no creyentes y reafirma la fe de los religiosos"

Figura 20.1: Mario Lavista, Roland Zollman, Patricia Morales y la Orquesta Sinfónica de la UNAM en la Sala Nezahualcóyotl después del estreno del *Réquiem de Tlatelolco*, el 8 de diciembre de 2018. Fotografía: Daniel Silva. Cortesía de la Dirección de Música de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM.

(Martínez 2018a). En su estimación, de todos los estrenos musicales llevados a cabo en México durante 2018, el estreno del *Requiem* es el que "más hondo cala en el espíritu y la cultura nacionales" (Martínez 2018b).

El hecho de que una Misa de difuntos haya sido la última pieza a gran escala que Lavista escribió antes de morir pudiera parecer como un augurio, una profecía, o un acto de mal agüero. Pero, al considerar los puentes que Lavista construyó a través de su música religiosa entre el campo terrenal y el espiritual, esta coincidencia tiene sentido. Hacia el final de su vida y, quizá, de manera inconsciente, Lavista tuvo la oportunidad de vincularse creativamente con un texto sacro que eleva una oración para el descanso eterno de las almas, incluyendo la de él. Si consideramos que Lavista tenía la profunda creencia en que la música es espejo del universo y que sus piezas religiosas abrían espacios de comunión con el mundo

espiritual y con la divinidad, entonces podemos entender al *Réquiem de Tlatelolco* como un espejo que refleja la propia transición de Lavista; de ser una criatura terrenal hacia lo que su hija, Claudia Lavista, denominó Luz Sonora.[20]

* * *

Escribir música de carácter religioso fue una constante en la producción creativa de Lavista. Al fomentar una afinidad conceptual con los compositores de la Edad Media y el Renacimiento, Lavista se situó como integrante de una tradición específica, lo que también revela algo de su propia visión de la historia: "La tradición para mí no es algo que uno carga sobre los hombros [...] es algo liberador, porque uno elige a los antecesores; yo elijo a mis abuelos. Ellos son los que me han influido, otros no lo serán jamás" (Lavista 2005). Al respecto, el musicólogo y compositor Luis Jaime Cortez explicó: "Aunque Mario Lavista aprendió mucho de la vanguardia, [...] nunca se desbarranca en ese lugar común de nuestro tiempo. Aprende de Mozart y de Machaut, de Wagner y de Monteverdi. Son sus abuelos y quiere recordarlos" (Cortez 1988: 18). Lavista no solo recordaba a sus abuelos; los hacía agentes activos en su presente creativo. Como lo expresó en alguna ocasión, "Tan contemporáneo mío es Josquin de Prez, como Ligeti, y a los dos les tengo una profunda admiración".[21] Mientras que, al inicio de su carrera, Lavista evitó el uso de intervalos consonantes como quintas, cuartas u octavas paralelas por sus connotaciones potencialmente tonales, fue en su música religiosa donde se sintió liberado para emplearlas por el significado simbólico que se atribuía a los intervalos consonantes en el pensamiento medieval.

Lo expuesto anteriormente nos invita a ponderar las maneras en las que el propio compositor se situó, a la vez, dentro y fuera del paradigma mo-

[20] El 4 de noviembre de 2021, justo después del fallecimiento de Mario Lavista, su hija publicó un anuncio en su cuenta de Instagram que después se reprodujo en *Sonus Litterarum*: "Amigos queridos, mi papito abrió sus maravillosas alas y emprendió el vuelo a lo más luminoso del universo… Ahora es Luz Sonora" (VV.AA. 2021).

[21] Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 11 de enero de 2005.

dernista. Aunque el término modernismo ha abarcado postulaciones divergentes, podríamos esbozar ciertos elementos que caracterizan esta corriente artística desde un ángulo musical: una búsqueda de originalidad y novedad, una intelectualización de la música enfatizando elementos formales, un espíritu provocador y rebelde unido a un impulso por experimentar y una predilección por una escucha compleja, asumiendo por ende la pérdida del favor del público en general. Las piezas religiosas exploradas en este estudio demuestran que Lavista resistió estos principios y se situó fuera de ellos: no solo asimiló y ejemplificó procedimientos compositivos del pasado, sino que también disputó el concepto de autonomía de la obra artística al utilizar materiales preexistentes y presentarlos en nuevos contextos. Al insistir en el uso de tropos musicales, citando pasajes enteros de su *Missa Brevis* en obras posteriores como *Cristo de San Juan de la Cruz*, el compositor desafió el paradigma modernista de la originalidad.[22] Por otro lado, al preferir sonoridades transparentes, utilizando intervalos justos y/o consonantes, como en su *Réquiem de Tlatelolco*, Lavista desestabilizó la urgencia de novedad en el tratamiento de la consonancia/disonancia. Su música radica en otro lugar: en el plano de la autorreflexión y la comunión. Es en sus piezas religiosas donde Lavista establece espacios de comunión con las personas de su pasado y su presente y nos invita a ver su música como un espejo de su propia trayectoria compositiva.

Bibliografía

Alonso-Minutti, Ana R. (2014): "Forging a Cosmopolitan Ideal: Mario Lavista's Early Music", en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 35/2: pp. 169-196.

— (2015): "Espejos de un orden superior: la música religiosa de Mario Lavista", en *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, 134: pp. 67-82.

— (2016): "Escuchar la pintura, pintar la música: intertextualidad musical y pictórica en la música de Mario Lavista", en *Pauta*: *cuadernos de teoría y crítica musical*, 139-140: pp. 85-105.

[22] Richard Taruskin indicó que el uso de tropos desestabiliza la expectativa que se tiene de que una obra musical se sostenga por sí misma (Taruskin 2010: 64-67).

— (2023): *Mario Lavista: Mirrors of Sounds*. New York: Oxford University Press. https://fdslive.oup.com/www.oup.com/academic/pdf/openaccess/9780190212728.pdf [Consultado 25/11/2023].

Burkholder, J. Peter (1995): *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing.* New Haven: Yale University Press.

— (2001): "Intertextuality", *Grove Music Online*, Oxford University Press. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002241764 [Consultado 20/08/2023].

Coral, Leonardo (2021): "Impresionismo, música medieval y técnicas extendidas en el *Stabat Mater* para coro y octeto de violonchelos de Mario Lavista", en *Sonus Litterarum. El sonido de las letras | Las letras del sonido*, 14 de noviembre. https://sonuslitterarum.mx/impresionismo-musica-medieval-y-tecnicas-extendidas-en-el-stabat-mater-de-mario-lavista/ [Consultado 20/08/2023].

Cortez, Luis Jaime (ed.) (1988): *Mario Lavista: textos en torno a la música*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional De Las Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.

Dudeque, Norton (2022): *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: Intertextuality and Stylization.* New York: Routledge.

García Bonilla, Roberto (2001): *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Gibson, Ian (2016): *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*. Barcelona: Debolsillo.

Herlinger, Jan (2001): "Music Theory of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries", en Reinhard Strohm y Bonnie J. Blackburn (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. New York: Oxford University Press, pp. 244-300.

Klein, Michael (2005): *Intertextuality in Western Art Music.* Bloomington: Indiana University Press.

Kostka, Violetta, Ferreira de Castro, Paulo y Everett, William (eds.) (2021): *Intertextuality in Music: Dialogic Composition.* New York: Routledge.

Kristeva, Julia (1969): *Sèméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

Lavista, Mario (2005): "Versiones del *Stabat Mater*", en *Letras Libres*, 31 de agosto. http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/versiones-del-stabat-mater [Consultado 20/08/2023].

— (2006): "Guido y Sor Juana", en *Letras Libres*, 31 de enero. https://letraslibres.com/revista-mexico/guido-y-sor-juana/ [Consultado 20/08/2023].

— (2013): "El sonido y lo visible", en Rosa Campos de la Rosa (ed.), *Cuaderno de música 1.* Ciudad de México: El Colegio Nacional, pp. 93-102.

Mares, Pablo (2014): "Inaugura el compositor Mario Lavista las actividades de la Cátedra Julio Cortázar", Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, 28 de febrero. http://www.cucsh.udg.mx/noticia/inaugura-el-compositor-mario-lavista-las-actividades-de-la-catedra-julio-cortazar [Consultado 11/07/2022].

Martín, Eutimio (ed.) (1998): *Federico García Lorca. Antología comentada (Poesía, teatro y prosa)*, 2ª ed. Madrid: Ediciones de la Torre.

Martínez, Iván (2018a): "Mario Lavista: *Réquiem de Tlatelolco*", en Confabulario, *El Universal*, 15 de diciembre. https://confabulario.eluniversal.com.mx/mario-lavista-requiem-de-tlatelolco/ [Consultado 20/08/2023].

— (2018b): "Música clásica: un año de estrenos", en Confabulario, *El Universal*, 22 de diciembre. https://confabulario.eluniversal.com.mx/musica-clasica-2018/ [Consultado 20/08/2023].

Metzer, David (2003): *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music.* Cambridge: Cambridge University Press.

Santiáñez, Nil (2000): "Lorca, poeta neoclásico: la 'Oda a Salvador Dalí'", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25/2: pp. 587-607.

Straus, Joseph N. (1990): *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

Taruskin, Richard (2010): *The Oxford History of Western Music*, vol. 1: *Music from the Earliest Notation to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Vázquez, Hebert (2009): *Cuaderno de viaje: un posible itinerario analítico en torno a* Simurg *y* Ficciones *de Mario Lavista.* Ciudad de México/Morelia: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Proart.

VV.AA. (2021): "Mario Lavista (1943-2021): Obituario", en *Sonus Litterarum. El sonido de las letras | Las letras del sonido*, 4 de noviembre. https://sonuslitterarum.mx/mario-lavista-1943-2021/ [Consultado 20/08/2023].

Grabaciones sonoras y audiovisuales

Academia de las Artes (2007): *Concierto Sinfónico* [audio]. Orquesta Sinfónica Nacional, Juan Carlos Lomónaco, dir. https://academiadeartes.org.mx/concierto-sinfonico [Consultado 20/08/2023].

Lavista, Mario (2003): *Mario Lavista: Gargantúa* [2 CD]. Orchestre de Picardie, Edmon Colomer, dir.; Choeur d'enfants d'Étouvie Amiens, Bruno Sicaud, dir.;

y Niños y Jóvenes Cantores de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Patricia Morales, dir. Triton 331133.

— (2009): *Mario Lavista: Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram* [CD]. Contemporary Vocal Ensemble de Indiana University, Carmen-Helena Téllez, dir. Tempus Clásico 10033.

— (2015): *Mario Lavista: Stabat Mater y otras obras sacras* [CD]. Contemporary Vocal Ensemble de Indiana University, Carmen-Helena Téllez, dir. Tempus Clásico 10010.

TV UNAM (2018): *Programa 7. OFUNAM. Tercera Temporada 2018* [vídeo]. Orquesta Firlarmónica de la UNAM, Ronald Zollman, dir. https://www.youtube.com/watch?v=SREOCq2l7c0 [Consultado 20/08/2023].

https://doi.org/10.31819/9783968695600_021

21. *RADICALIA* DE MANUEL J. CEIDE. LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO SUBVERSIVO: GALICIA, CARIBE, POÉTICAS Y VANGUARDIAS

Manuel J. Ceide
Conservatorio de Música de Puerto Rico, San Juan

Resumen: *Radicalia*, para voz femenina, piano, bajo eléctrico, coro hablado y audiencia, fue compuesta en 2004 por el compositor Manuel J. Ceide, derivada de una composición anterior, *Descontentos*, que fuera estrenada en Santiago de Compostela en 1997. La obra es un punto de encuentro entre la propuesta estética del compositor y los materiales literarios construidos a partir de textos tomados del libro *Bestiario dos descontentos*, del escritor gallego Miguelanxo Murado. *Radicalia* se ha convertido en una de las partituras que da forma conceptualmente al Festival "Flores y Balas", con base en Puerto Rico. Este trabajo pretende explorar las maneras en que imaginarios juveniles presentes en la ciudad de Lugo, compartidos por compositor y escritor, se combinan con el insumo de proyectos posteriores en el Caribe dentro de territorios relacionados con música contemporánea experimental. Así, estructuras atonales, elementos aleatorios o procedimientos poliartísticos, se identifican con un carácter subversivo, presente implícitamente en la propuesta literaria del *Bestiario*. Se propone partir de la composición para dar paso a la construcción de un imaginario *a posteriori*, resultado de procesos de ida y vuelta entre espacios geográficos a través del tiempo.

Palabras clave: poliarte, vanguardia, álea, atonalidad, Galicia, Caribe.

RADICALIA BY MANUEL J. CEIDE. THE CONSTRUCTION OF A SUBVERSIVE IMAGINARY: GALICIA, CARIBBEAN, POETICS AND AVANT-GARDE

Abstract: Radicalia*, for female voice, piano, electric bass, spoken choir, percussion and audience, was composed by Manuel J. Ceide in 2004, based upon an older work,* Descontentos*, premiered in Santiago de Compostela in 1997. The score represents a meeting point between the aesthetical proposal by the composer and literary materials from texts taken from the book* Bestiario dos descontentos*, written by the Galician writer Miguelanxo Murado.* Radicalia *has become one of the key works to give conceptual form to the Flores y Balas festival, with base in Puerto Rico. The present essay explores ways in which youth experiences, shared by composer and writer in the Galician city of Lugo, mix with recent projects developed in the Caribbean and related with tendencies present in current New Music. In this way, atonal structures, aleatory elements, as well as poliartistic strategies, are all identified with the subversive character present, in an implicit way, inside the literary proposal of* Bestiario. *The composition is presented as a starting point toward the construction of an imaginary, created as a result of round-trip processes between geographical spaces across time.*

Keywords: polyart, avant-garde, álea, atonality, Galicia, Caribbean.

Introducción

Radicalia, para voz femenina, piano, bajo eléctrico, coro hablado, percusión y audiencia, fue compuesta en 2004, a partir de una composición anterior, *Descontentos*, que fuera estrenada en Santiago de Compostela en 1997. La pieza es punto de encuentro entre la propuesta estética del compositor y los materiales literarios construidos a partir de textos tomados del libro *Bestiario dos descontentos*, del escritor gallego Miguelanxo Murado. La obra se ha convertido en una de las partituras que da forma conceptualmente al festival de música de vanguardia caribeña "Flores y Balas", con base en San Juan de Puerto Rico. El presente trabajo pretende explorar las maneras en

que imaginarios juveniles, presentes en el Lugo de la década de los ochenta y compartidos por compositor y escritor, se combinan con el insumo de proyectos posteriores que toman forma en el Caribe, dentro de territorios relacionados con estéticas de vanguardia y música contemporánea experimental. Así, estructuras atonales, acción teatral, elementos aleatorios o procedimientos poliartísticos se identifican con un carácter subversivo, presente de manera implícita en la propuesta literaria del *Bestiario*. Se propone tomar la composición como punto de partida para dar paso a la construcción de un imaginario *a posteriori*, resultado de procesos creativos de ida y vuelta entre espacios geográficos a través del tiempo.

El hecho de situarme como compositor que escribe sobre una obra propia implica llevar adelante una cartografía del proceso compositivo, a manera casi de cuaderno de bitácora. Esta no solo busca un estudio analítico a partir de la partitura, sino que pretende además mostrar la obra como propuesta en varias direcciones: propuesta de posibilidades para un proceso de creación, propuesta para una dimensión estética autónoma y también de aquello que voy a denominar como "propuesta esperanza", en cuanto a voluntad que toda obra lleva consigo como posibilidad de plantear una visión del mundo a ser llevada a cabo, haciendo que elementos de su técnica musical, de sus

Figura 21.1: Puesta en escena de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, a cargo del Grupo Álea 21. San Juan, Puerto Rico (2021).

lenguajes literarios y sonoros o de sus necesidades interpretativas conspiren para la construcción de territorios todavía por explorar. Es el gen de utopía implícito en toda obra de arte (figura 21.1).

1. *Radicalia* y el Lugo del 84

En su libro *Federico Smith. Cosmopolitismo y vanguardia*, la musicóloga cubana Liliana González utiliza el concepto de "vanguardia situada", acuñado por la también musicóloga argentina María Gabriela Guembé, como herramienta para la descripción de escenas poliédricas localizadas geográfica y temporalmente. Estas escenas funcionan a manera de marco teórico y vital para colocar al compositor norteamericano objeto de estudio en relación dinámica con las vanguardias musicales de los años sesenta y setenta en Cuba. El concepto de "escena situada" es altamente útil para trazar las coordenadas vitales y artísticas de aquel Lugo de 1984, año de escritura de *Bestiario dos descontentos* y, por lo tanto, en muchos sentidos, punto de partida de lo que habrá de ser *Radicalia* muchos años después. Comenzaré, por tanto, con un retrato de la ciudad en la década de los ochenta, elaborado, por supuesto, desde una posición de subjetividad no disimulada. Ello resulta imprescindible de cara a poder ajustarse a las realidades de una obra compuesta dos décadas más tarde y en la que recuerdos e imaginarios personales se transforman en material sonoro y acción escénica. Del abstracto de la memoria a lo tangible de la partitura. Aquí las siguientes reflexiones a modo de propuesta para este retrato de escena.

La ciudad de Lugo vive de lleno una década de profunda actividad creativa durante esa primera mitad de los años ochenta, comparable en intensidad a aquella experimentada simultáneamente en el resto del Estado español. Son años de *movidas* y de la exploración de una libertad desinhibida, en constante fricción con las ruinas de un pasado inmediato y todavía parcialmente presente en el día a día, que se extiende a través de todo el país. Observando aquella escena hoy, con una suficiente perspectiva de tiempo, salta a la vista una identificación muy directa entre vanguardias artísticas y actividad política. En ello se hacen sentir las palpitaciones de la transición española desde la dictadura franquista hacia la democracia, dentro de una cultura to-

davía enraizada en los ecos del mayo del 68. Este crisol de tendencias habría de transcurrir inevitablemente a través de un filtro, generador siempre de resultados inciertos: la vida de una capital de provincia, con un localismo mucho más presente que el que podemos observar en la actualidad. En el caso de Lugo, el paso a través de ese filtro produjo como resultado la creación de una escena con características marcadamente autóctonas, donde lo local y lo cosmopolita interactúan de manera constante en direcciones múltiples.

Como parte de esta escena autóctona, Galicia y su cultura juegan un papel primordial. Es lógico, si tenemos en cuenta que hablamos de una generación con un sector importante de sus capas urbanas educadas en el castellano como lengua materna. Este hecho produjo una necesidad de recuperación lingüística y cultural que pudiera corregir una anomalía de la historia, producto de la edad oscura que el país comenzaba ya a dejar definitivamente atrás. La lengua y la cultura gallega adoptan un papel en sí mismo reivindicativo. Al mismo tiempo, nos encontramos una escena local con hambre de conocimiento. Un conocimiento que se persigue de manera activa y que, al verse en la necesidad de salir al exterior a ser buscado, habrá de moldear la realidad hacia una atmósfera universalista y de un particular cosmopolitismo, producto del compartir colectivo. En palabras del escritor lucense Claudio Rodríguez Fer, "Lugo xalundes evoca a Lugo no mundo ou ao mundo en Lugo" ("Lugo *en otro lugar* evoca a Lugo en el mundo o al mundo en Lugo") (Rodríguez Fer 1987: 11). Todo lucense construye su particular visión del mundo a partir de una dicotomía constante entre un dentro y un fuera de la muralla que rodea y define la ciudad.

Teatro experimental, inquietudes literarias, *free jazz*, música rock, artes plásticas, tertulias de café, bares y locales como parte entrañable del transcurrir cotidiano. Una escena urbana tejida a partir de propuestas diversas que adquieren su carácter autóctono en el contexto diario de la ciudad, entendida esta casi como un recinto mítico situado en el tiempo. Quizás sea este un buen momento para justificar el título de la obra objeto de investigación. *Radicalia* sugiere lo radical de los ecos de un tiempo al cual pertenece el texto, que será punto de partida para el proceso compositivo, a la vez que propone una posibilidad alternativa de presente. Del mismo modo, la obra musical funcionará, como habremos de ver, a manera de recinto mítico, delimitado, donde lo abierto es consecuencia de las relaciones interiores entre

sus elementos, los cuales existen y son definibles, al igual que el título, solo en el contexto de la partitura, en su proceso de creación y en sus dimensiones interpretativas.

2. Hacia una arquitectura poética

Siempre he entendido la composición musical como un proceso constante de construir formas. Por ello, la aventura de descifrar los interiores de una obra ha de estar directamente relacionada con las maneras en que la arquitectura de esta va moldeándose a través del proceso creativo. *Radicalia*, como hemos dicho, toma el libro *Bestiario dos descontentos* como fuente para el montaje del texto literario que habrá de transformarse en forma musical. Por ello, el primer paso de este proceso implica una exploración de la fuente literaria en su totalidad, con un objetivo selectivo. Este proceso busca material literario que sea susceptible de convertirse en musical, con dos características: 1) materiales y frases concisas que tengan la propiedad de contener en sí mismas, de manera concentrada, el espíritu de la totalidad de la obra en cuanto a sus significados e intenciones, tanto en lo concreto como en lo abstracto; y 2) materiales cuyo contenido fonético permita en el plano musical el desarrollo de áreas melismáticas así como de áreas silábicas. En el caso de la obra objeto de análisis, el amplio material melismático ocupa, como veremos, una posición de especial importancia estructural. Desde una perspectiva fonética esto implica un uso estratégico de sonidos vocálicos y consonánticos como herramientas para la construcción de la arquitectura vocal de la obra, la cual a su vez es resultado de las combinaciones y contrastes de texturas creadas a partir de los materiales dados.

Bestiario dos descontentos, como propuesta literaria, responde plenamente a las características del género señalado en su título. Este *Bestiario*, en palabras del autor: "ten a visión do libro como animal vivo e do animal como vocabulario, símbolo doutra cousa que non é el; o trazo como espello e a intención de autoabastarse de ciencia propia ou equivocada" (Murado 1985: Proemio, s.p.). Personajes animales u objetos inanimados que, como símbolo, sintetizan y construyen una visión del mundo a partir de una mirada crítica, compuesta esta a la vez por denuncia y melancolía. El material lite-

rario usado en *Radicalia* toma como puntos de partida los cuadros "O gato" y "Actor tráxico", del *Bestiario*. En el primer caso, una única frase aislada tomada del texto y descontextualizada que resume en su contenido toda la fuerza temática del cuadro y, en cierta medida, de todo el libro: "maldigo na luz dos ollos o que non lle imita á lúa" (Murado 1985: 7). El texto es sometido a un proceso de manipulación semántica a partir de la repetición y de la recolocación de sus módulos interiores, dando lugar a los primeros modelos de arquitectura musical basados en la creación de texturas musicales a partir del material literario:

maldigo
maldigo
maldigo na luz dos ollos
o que non lle imita á lúa... lúa

na luz dos ollos
na luz... na luz
maldigo, maldigo
o que non lle imita á lúa

Si entre los dos bloques de texto arriba mostrados colocamos un área intermedia de material sonoro instrumental, añadiendo además una introducción y una coda, nos encontramos ante el primer esquema de forma musical para la obra sobre el que poder trabajar. Una estructura formal con carácter ternario que, tal y como anteriormente he mencionado, tiene su génesis en el propio contenido literario, transformado a partir de un proceso de fragmentación:

Introducción A B A' Coda

La segunda fuente de texto usada en la obra consiste en el empleo casi íntegro del cuadro poético "Actor tráxico". En este caso, el texto es usado en su totalidad, aplicando sobre él un proceso de transformación a partir de la fragmentación en módulos de sus elementos semánticos:

Para que o soño viva.
acenar
outro tempo

falar
decorrer
outra voz

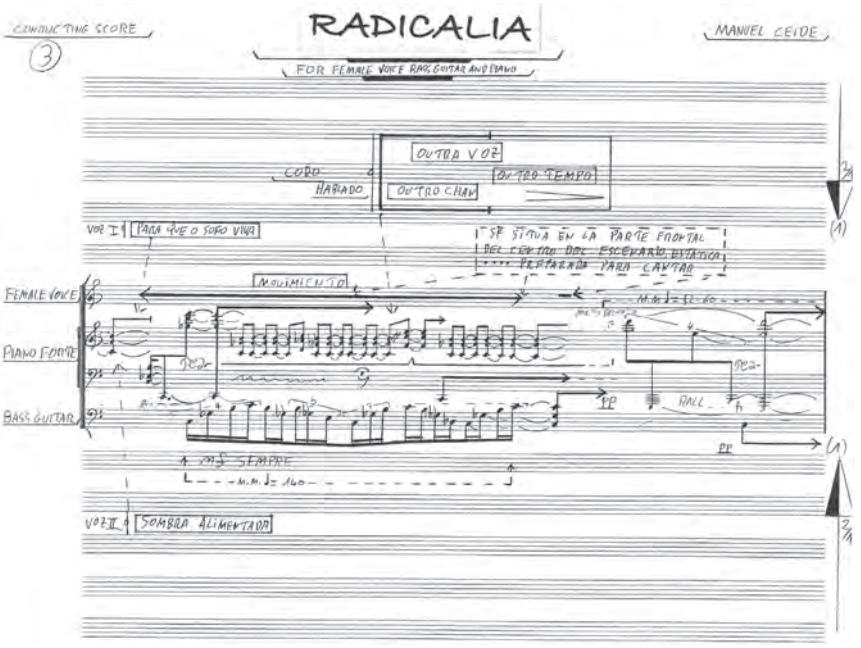
outro chan
noite inventada
hemistiquio... sombra

Mientras que el primero de los dos textos es usado a lo largo de la obra como herramienta de estructura formal, "Actor tráxico" aparece puntual-

mente y superimpuesto, creando texturas saturadas que puntúan sobre el desarrollo formal preestablecido, con frecuencia utilizando recursos improvisatorios. Asimismo, el uso de ambos materiales está asociado a comportamientos fijos de la instrumentación dentro del ensamble de cámara para el que la obra está escrita: la frase tomada de "O gato" tiene su uso reservado para el desarrollo de la voz femenina solista, mientras que la actividad vocal asociada con "Actor tráxico" será espacio para el desarrollo del coro hablado. El proceso de manipulación de los textos originales del *Bestiario*, dirigido hacia el montaje de un nuevo texto a ser aplicado en *Radicalia*, podría describirse a partir del uso de un hermoso concepto que el compositor italiano Luciano Berio ha utilizado con frecuencia en entrevistas, así como en sus clases de composición: "a way of making love with a text" (Muller 1997: 20).

3. Instrumentario: subversión a partir del sonido

Del mismo modo que hemos señalado un carácter subversivo implícito en los textos generados a partir del *Bestiario* de Miguelanxo Murado, también la instrumentación presente en *Radicalia*, como consecuencia de su carácter atípico, presenta indudablemente transgresiones tímbricas. Estas plantean propuestas performáticas que, una vez presentes en la partitura, habrán de moldear la acción escénica del ensamble. Cualquier instrumentación percibida como novedosa o experimental crea en sí misma unas expectativas, satisfechas o no, una vez convertida la obra en objeto sonoro. La configuración del ensamble instrumental usado en *Radicalia* responde plenamente a las características mencionadas, ya que su instrumentación inusual crea en sí misma unas expectativas de nuevos territorios en cuanto a forma y contenido. Resulta importante, por lo tanto, hacer un recorrido a través del propio ensamble, de manera que un acercamiento a los distintos comportamientos instrumentales pueda ser la puerta de entrada a una poética autónoma, resultado de la interacción entre los instrumentos los cuales, a partir de su condición individual, dan nacimiento a un organismo que adquiere vida propia en el resultado sonoro final (ejemplo 21.1).

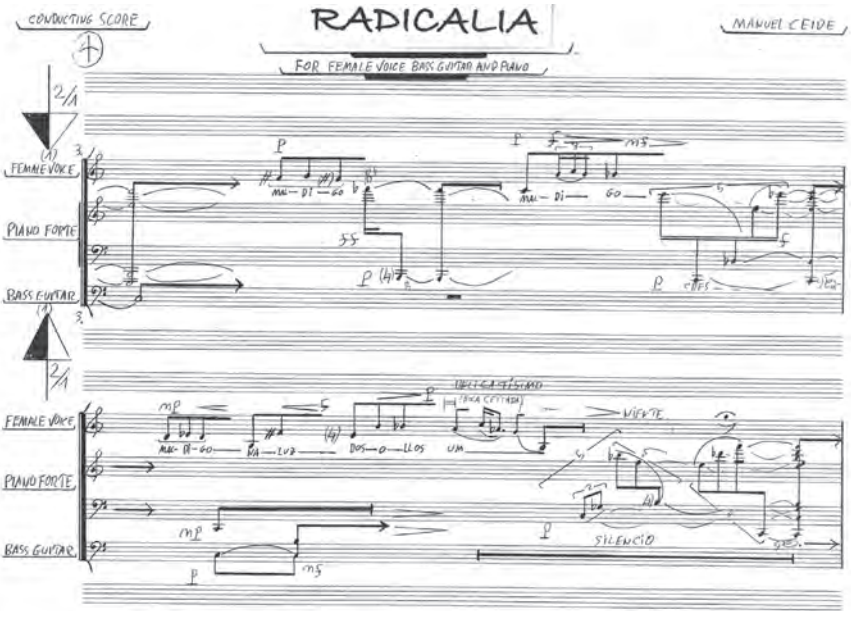


Ejemplo 21.1: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: presentación de comportamientos distintivos dentro del ensamble instrumental (*Radicalia*, partitura, p. 3).

3.1. La voz femenina

Al igual que sucede con el resto de los instrumentos en la obra, el uso de la voz femenina responde a unas características propias, las cuales toman forma dentro del contexto de la partitura. En cuanto a la curvatura de su registro, la parte vocal podría ser interpretada sin problema alguno tanto por una voz soprano como por una *mezzo* soprano, pues el ámbito está entre B3 y Eb4. No obstante, un espacio sonoro para una voz *mezzo* se nos presenta como más natural, dadas las frecuentes activaciones melismáticas sobre las áreas de registro más graves de la línea vocal, las cuales sugieren una agilidad de fraseo con esa porosidad y "terciopelo" posible en ese registro. He mencionado ya la preponderancia de un comportamiento melismático en la línea vocal. Esta tendencia hacia la coloratura funciona a manera de herramienta para poner

en marcha un proceso de expansión semántica, en el que la repetición y la recolocación de palabras o módulos de frase van a ser elementos clave de cara a la arquitectura formal de la macroestructura de la obra. Aunque como parte de texturas polifónicas más complejas, la línea vocal guarda, desde un plano claramente solista, una correspondencia directa y exclusiva con la frase tomada del texto poético "O gato". Al mismo tiempo, el uso de cambios de dinámicas, así como de articulación, apuntan hacia una movilidad de curvas expresivas que abonan también a una definición de estructuras formales (ejemplo 21.2).



Ejemplo 21.2: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: interacción entre voz femenina y piano (*Radicalia*, partitura, p. 4).

3.2. El piano

La parte de piano comparte, en dos niveles, características con el resto de los instrumentos. Por un lado, presenta una amplia gama de objetos mu-

sicales y modos de articulación. A su vez, la colocación de estos elementos matiza y determina una vez más la estructura macro de forma de la composición. Podemos señalar algunos de estos objetos musicales a ser tenidos en cuenta: 1) linealizaciones de estructuras armónicas con un alto grado de angularidad; estas pueden ser usadas como vehículo de movimiento acordal o bien como partes activas de complejas áreas polifónicas; 2) uso frecuente de *clusters* cromáticos, ya sea en su versión vertical o como estructuras linealizadas; de nuevo, el uso de una versión u otra, o bien la combinación de ambos objetos, tendrá consecuencias en cuanto al diseño de estructuras formales; 3) cabe destacar el uso puntual de síncopas rítmicas sobre material armónico, usadas como objeto compositivo en las secciones introductorias de la obra, aspecto a tratar con más profundidad en acápites posteriores; y 4) utilización de lo que denominaremos como *cajas aleatorias*; en ellas, la improvisación juega un papel importante a partir del uso controlado de material musical pre-compuesto. Aunque el uso de estas cajas no es patrimonio único de la escritura pianística, estas cumplen un papel importante en ella, ayudando una vez más a definir la estructura arquitectónica de *Radicalia.*

3.3. El bajo eléctrico

Tal vez la mayor aportación que hace el bajo eléctrico al todo de la obra sea su propia presencia, pues se trata de un instrumento poco empleado en la música de cámara. Además de aquellas funciones diferentes y más abarcadoras que las de mantenimiento rítmico básico, usuales en distintas situaciones y modelos de música popular, su presencia en el ensamble aporta un carácter indiscutiblemente *performático*, en cuanto que elemento subversivo y, en principio, discordante a toda lógica de instrumentación tradicional. La obra persigue la consecución de un cierto encanto tímbrico, construido a partir de la fusión entre sonidos eléctricos y sonidos acústicos. Bajo esa perspectiva, la presencia del bajo eléctrico en la partitura constituye, sin lugar a dudas, un elemento distintivo a manera de marca de fábrica para la construcción de ese sonido autóctono y diferente que caracteriza a la partitura. Señalo a continuación algunos elementos observables en su escritura, así como en su acción sobre el todo en *Radicalia*.

La función esencial del bajo eléctrico coincide, en raras ocasiones, con el uso tradicional como base armónico-rítmica, destacando mayoritariamente un concepto caracterizado por la linealidad en el fraseo y por un sentido polifónico. Al igual que en la escritura para el piano, destaca el uso de las cajas aleatorias con funciones semi-improvisatorias paralelas a las ya descritas. Estas contrastan con frecuencia con la escritura pianística puntual de cada momento de la obra, dando lugar a una polifonía de texturas, a manera de espacios sonoros generadores de forma musical. Igualmente destaca el uso de modos rítmico-melódicos con acentuaciones irregulares y construidos a partir del material armónico presente. Estos modos funcionan con frecuencia como líneas que perforan texturas de carácter más estático, presentadas por el piano o el coro hablado. Merece ser destacado el uso de octavas formadas por el bajo y el piano. Estas cumplen una función de puntuación a través de la partitura, a manera de objetos compositivos cuyo objetivo podría consistir en ser pilares de la obra en cuestión. En el uso del bajo eléctrico se encuentra ausente cualquier tipo de indicación en cuanto al uso de pedales, sintetizadores o cualquier otra herramienta digital que tuviera como objetivo la alteración del sonido directo. Este punto resulta de suma importancia, pues plasma una visión del instrumento en la que se busca un sonido producto de sus características físicas, con su combinación acústica y eléctrica. Esto proporciona al bajo un grado de dignidad ontológica al ser su sonido, al igual que en el caso de cualquier otro instrumento tradicional en el concepto camerístico, resultado de sus propias características de construcción.

3.4. El coro hablado

El coro hablado es uno de los responsables más determinantes para la construcción de una dimensión teatral en la obra. Este *instrumento*, creación e invitado frecuente de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, resulta una vez más otro elemento clave en esa búsqueda ya mencionada hacia una originalidad de sonido en la partitura, al mismo tiempo que refuerza el carácter subversivo de la propuesta a partir de su estructura atípica, a manera de cuerpo extraño, en un contexto de música de cámara. He aquí algunos de sus elementos distintivos.

Uno de los aspectos más importantes del tratamiento del coro es la voluntad de mantener a sus miembros dentro de los parámetros de un comportamiento vocal de una sola dirección: el coro hablado se mantiene estrictamente como coro hablado, sin traspasar en ningún momento la frontera hacia el canto. Una vez más, la originalidad sonora se nos presenta a partir del uso, en esta ocasión, del coro como cuerpo extraño, aportando su presencia el carácter subversivo ya señalado. Además, su actividad está directamente relacionada con el uso del texto poético "Actor tráxico", lo que aporta un carácter distintivo al grupo vocal, al estar este asociado de manera única con una de las piezas literarias que son punto de partida para el texto literario a ser usado en *Radicalia.* Al poner en marcha el proceso de fragmentación modular del texto, ampliando así su campo de acción semántico, el coro hablado pasa a ser otro agente determinante en la elaboración de la cartografía de la obra.

El coro fragmenta los módulos que componen el texto de "Actor tráxico" a partir de dos procedimientos distintos. El primero de ellos es un procedimiento de fragmentación lineal, donde cada coralista es asignado con fragmentos modulares específicos y en el orden claramente establecido por el compositor. Un segundo procedimiento consiste en el uso una vez más de cajas aleatorias de improvisación. En este caso, el material musical se sustituye por módulos literarios móviles, creando masas de diferentes densidades de sonido a partir de material vocal hablado.

Desde una perspectiva teatral, el coro adquiere un carácter casi de subpersonaje, ya que presenta una especie de estado de conciencia flotante, por momentos etéreo y otras veces violento, que entra y sale una y otra vez de la acción escénica. El coro hablado es la parte del ensamble encargado de terminar la obra, hecho que habrá de tener una enorme importancia desde la perspectiva de la forma. Al mismo tiempo, el *diminuendo al niente* del final de la partitura amplifica las dimensiones poliartísticas de la obra. El coro, en planos medios o secundarios a través de la partitura, adquiere así un protagonismo final absoluto.

El cuerpo coral está compuesto por tres miembros. Si bien no existe un requisito estricto alguno con respecto a los tipos de voces a ser empleadas, como compositor considero que un coro formado por tres voces femeninas, o bien por dos voces femeninas y una masculina representan los modelos

idóneos. Tanto en cuanto a la consecución de un balance sonoro determinado como desde una perspectiva visual. En cualquier caso, resulta esencial mantener un balance entre la dimensión musical y la teatral en su uso, tal y como actores o actrices que amplifican el contenido de la obra usando parámetros musicales como vehículo.

3.5. La audiencia

Al incluir a la audiencia como parte integral de la instrumentación, la obra entra de lleno en una dimensión poliartística en la que las barreras con el público, a veces un tanto artificiales, se vienen abajo y la experiencia musical adquiere un carácter casi de ritual colectivo. En este punto, encuentro necesario mencionar una deuda intelectual, además de mi complicidad a través de los años, con el pensamiento y las estrategias artísticas del maestro Francis Schwartz, siempre explorando y conspirando más allá de las barreras de lo establecido. El amplio número de aventuras musicales compartidas con él en Puerto Rico y en otros lugares en estas últimas décadas han tenido la consecuencia de que nuestros diferentes planteamientos estéticos puntuales no solo no actúen como opuestos, sino que dialoguen hacia la creación de nuevas propuestas sobre el escenario. El hecho de incluir a la audiencia como parte activa en *Radicalia* implica, respecto a Schwartz, más que una influencia, un homenaje. Resulta clarificador exponer algunas características en cuanto a la estrategia de acción.

La actividad asignada a la audiencia ha de consistir necesariamente de gestos básicos, sencillos y, por encima de todo, que no requieran de ensayo previo alguno. Este hecho aporta un elemento abierto a la obra, como una pieza más, parte integral de un complejo mosaico músico-teatral. La audiencia es invitada, en cierto modo, conducida a la producción de dos tipos de gestos: gestos sonoros (SHHHH-AHHH) y gestos físicos. Estos últimos se limitan a pateos desordenados contra el suelo, sobre una textura musical estática. Los intérpretes guían a la audiencia de manera espontánea e inesperada, es decir, se convierten en vocalistas y en directores ocasionales. De ello se deriva la importancia en cuanto a la simplicidad del gesto. La audiencia está presente únicamente en dos lugares estratégicos claves, al principio y al

final de la obra, lo que señalamos como introducción y coda. Como veremos más adelante, este hecho reforzará el sentido ternario en el plano de la macroestructura de la composición, en un contexto donde las arquitecturas de las áreas interiores presentan una tendencia hacia una polivalencia formal. En este caso, esa estética de subversión, que hemos mencionado en varias ocasiones, aparece encarnada en esa audiencia. Así, se transgrede el último reducto de la tradición camerística: la separación entre intérpretes y público mutuamente segregados.

3.6. La percusión

Se podría decir que el uso de la percusión en la obra cumple una función de puente a múltiples niveles: entre instrumentistas y público, entre instrumentistas y coro hablado y entre instrumentistas, coro hablado y público. Dos factores importantes a tener en cuenta. Por un lado, nos encontramos con un uso exclusivo de percusión menor, en concreto maracas y panderetas. Por otra parte, se trata de percusión *sin percusionistas*. Es decir, cantante, pianista y bajista se convierten en percusionistas ocasionales, un elemento teatral más a ser añadido. Las maracas asociadas con la cantante aparecen en la introducción, hacia el medio y en la parte final de la obra, reforzando una vez más un sentido ternario macro. Las panderetas están reservadas para un final teatralizado, con pianista y bajista como protagonistas. Debo mencionar el uso de las maracas como una adición *a posteriori*, pues originalmente toda la sonoridad de la percusión estaba pensada para ser cubierta por sonido de panderetas. Al dotar a la cantante de un par de maracas, por un lado aumentamos la riqueza visual de la gestualidad, con la cantante trazando círculos en el aire con ellas; por otro, el campo de variables tímbricas se amplifica, generando así una mayor riqueza de texturas.

4. La creación de un espacio aleatorio

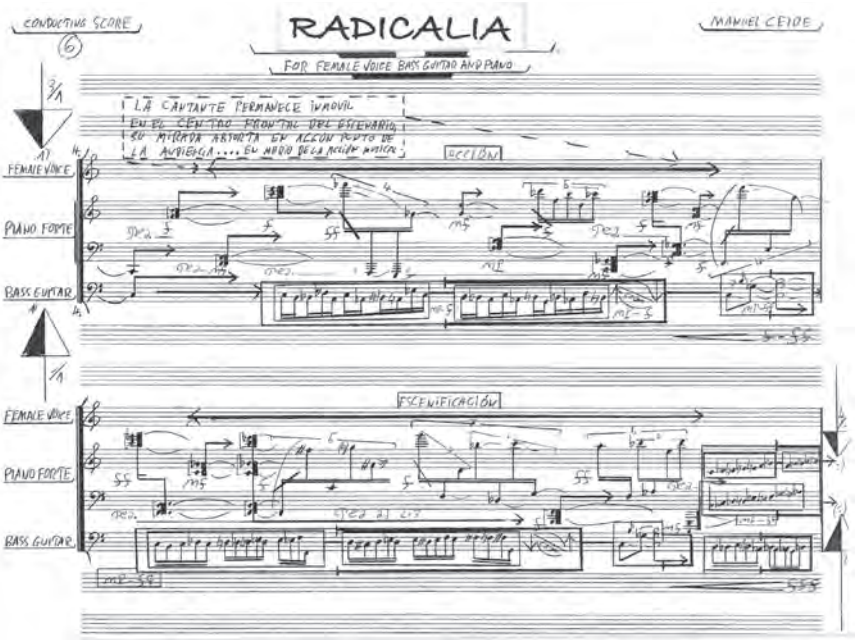
La partitura de *Radicalia* está escrita en su totalidad en notación abierta, lo que quiere decir que en ningún momento de la obra la relación

espacio-tiempo está organizada por unidades tradicionales de compás. Sin embargo, esto no impide el hecho de que los interiores estén escritos a partir de un alto grado de precisión en el detalle. Al mismo tiempo, la composición, a tenor de su esencia abierta, es imposible que sea reproducida dos veces exactamente igual nota a nota. Aún así, sin importar a cuantas interpretaciones pueda ser sometida su partitura, la obra se reproduce con resultados casi miméticos, aún a pesar de sus variables en un plano más superficial. Todas estas aparentes contradicciones forman parte de un organismo musical que nutre *Radicalia* de autonomía sonora, tanto en contenido como en concepto. Se antoja necesario, por lo tanto, explorar las diferentes ideas en cuanto a notación y la manera en que estas se relacionan para la construcción de texturas, responsables de dotar a la obra de un carácter propio.

En primer lugar, podríamos hablar de la figura de un *director ausente.* La composición está organizada a partir de un sistema de flechas que aparecen al principio y al final de las páginas de la partitura, delimitando los distintos segmentos que componen la obra. El inicio de cada segmento aparece indicado por una flecha completa, mitad blanca y mitad negra. A su vez, cada uno de estos segmentos es susceptible de tener subdivisiones internas indicadas por otras flechas cortadas a la mitad y mostrando solamente su mitad negra. Todos estos segmentos y sub-segmentos son señalados utilizando un procedimiento simple de fracciones numéricas. Por ejemplo, 4/2 indicaría que estamos en la segunda subdivisión del cuarto segmento de la obra; 3/1 significa primer sub segmento del tercer segmento; y así sucesivamente. Este tipo de sistemas es frecuentemente utilizado como procedimiento para la dirección en obras con distintas características de aleatorismo controlado; de ahí la referencia al *director ausente.* En este caso, la partitura no precisa de la figura del director, aunque podría no ser descartable; el uso del sistema, por tanto, persigue dos objetivos: presentar una manera de segmentar la partitura de cara a facilitar el análisis y, en segundo lugar, ser utilizado como un sistema efectivo de referencia en los ensayos.

He mencionado ya el uso de cajas aleatorias de improvisación, que son utilizadas en las partes del piano y el bajo eléctrico, o bien de manera simultánea en ambos instrumentos. Ya hemos establecido su uso en

función de material compuesto, que actúa dentro de un contexto semi-improvisatorio. Estas cajas están pensadas para tratar de manera precisa el movimiento a través de diferentes grados de densidad, entendida esta como grados de niveles de saturación: líneas más gruesas en zonas de una caja implica un mayor grado de densidad; líneas más finas, menor grado y espacios más abiertos. Todos estos conceptos guardan una relación directa con vocabulario y conceptos usados con frecuencia en la música electroacústica. Esto resulta interesante, pues nos muestra de qué manera conceptos aleatorios están directamente relacionados con el desarrollo de nuevos tipos de textura creados a partir de exploraciones tímbricas no tradicionales (ejemplo 21.3).



Ejemplo 21.3: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: uso de cajas aleatorias y *clusters* en el contexto de texturas combinadas (*Radicalia*, partitura, p. 6).

Buena parte de la escritura lineal en *Radicalia* se basa en el uso de notación proporcional: el material musical se extiende en función del espacio

gráfico ocupado en la página de la partitura, dando lugar a polifonías con un carácter abierto. Podría parecer contradictorio con este principio el hecho de encontrar elementos de notación rítmica tradicional dentro de la escritura melódica de la pieza. La razón para este uso mixto de la notación es de carácter esencialmente psicológico para los intérpretes, en el sentido de que son invitados a construir su propio espacio temporal, resultado de la tensión entre proporciones abiertas y cerradas. Por último, señalo que no podríamos hablar aquí de un concepto de obra abierta; por el contrario, los parámetros de la partitura son muy definidos, siendo su dimensión indeterminada resultado de la acción de elementos puntuales que forman parte de la fábrica musical.

5. Construcción de un espacio atonal

Al igual que sucede en otros parámetros de la obra objeto de discusión, la dimensión armónica de *Radicalia* responde también a una autonomía de contenido. Si metafóricamente visualizamos la partitura como territorio singular y distintivo, entonces el conjunto de sus relaciones armónicas se nos presenta como organismo autóctono, una pieza más de un engranaje subversivo en su unicidad. De cualquier forma, no está entre los objetivos de este trabajo llevar adelante un análisis armónico exhaustivo de la partitura. Las relaciones armónicas dentro de una obra vienen determinadas por caminos, muchas veces laberínticos, que dependen del balance entre distintos planos del proceso de creación. Por lo tanto, en este apartado voy a centrarme en presentar una relación de materiales básicos, los cuales funcionan a modo de cimientos para la construcción del edificio armónico.

El vocabulario usado en *Radicalia* responde a una concepción atonal de las relaciones armónicas. Todo análisis de este tipo nos plantea un amplio abanico de posibilidades metodológicas. No obstante, utilizaremos unas herramientas determinadas en aras de una claridad de exposición. Al mismo tiempo, el camino a recorrer ha sido trazado con la intención de acercarse, tanto como las posibilidades lo permitan, al proceso original de creación compositiva. El contenido armónico en la obra está construido bajo un mar-

co creado a partir de la teoría de conjuntos sonoros. Esta, como ya hemos mencionado, va a ser tratada de una manera libre, lo cual va a dar lugar a la existencia de una compleja red de operaciones. Dos conjuntos sonoros forman la base de lo que podríamos definir como el código genético de la obra: [012] y [016], ejemplo: [C, Db, D] y [C, Gb, B], cuyos pesos interválicos respecto a las clases interválicas básicas nos muestran sus vectores: [210000] y [100011] respectivamente. Las operaciones combinatorias de estos dos conjuntos sonoros básicos, aplicando sobre ellos procesos de transposición, expansión o inversión, tienen como resultado la creación de nuevos conjuntos de mayor tamaño. Así, [E, C, F, Db], con un peso interválico [201210], es resultado de un proceso expansivo a partir de las relaciones interválicas de [012] usando un proceso de transposición de sus elementos internos. Del mismo modo, [C, B, Gb, Bb, E, A], con un peso interválico [332232], es resultado de un proceso aditivo entre dos versiones del conjunto [016] relacionadas por T10 (diez semitonos de transposición) Ejemplo: [C, Gb, B] + [Bb, E, A] = [C, Gb, B, Bb, E, A].

Como podemos observar, la actividad armónica de la obra se construye a partir de relaciones combinatorias entre conjuntos y subconjuntos, directamente relacionados en cuanto a cualidades interválicas y de sonido, si bien con diferentes pesos interválicos debido a las diferencias en el número de elementos constitutivos de cada conjunto. Otra característica de la obra es el uso de los ya mencionados *clusters* cromáticos, en su doble versión de bloques verticales o de líneas melódicas con distintos grados de angularidad. La partitura de *Radicalia* hace un uso casi exclusivo de dos de ellos con un ámbito de seis semitonos, distancia de tritono: *cluster* comprendido entre C-Gb y *cluster* comprendido entre F-B. Ambas estructuras son utilizadas en una variedad de órdenes y de alturas. Debemos señalar un uso de distintas escalas cromáticas combinadas que forman complejas texturas polifónicas. Estas se encuentran asociadas al uso de cajas aleatorias sobre una acción semi-improvisada.

Hemos mencionado ya el uso de modos melódicos de acentuación irregular como parte del vocabulario motívico en el bajo eléctrico. Estas líneas están elaboradas a partir de desarrollos que parten de los conjuntos básicos arriba mencionados, contribuyendo a la elaboración de áreas armónicas como base para texturas polifónicas creadas a partir de distintos modos de ar-

ticulación instrumental. La evolución horizontal del movimiento armónico, es decir, la manera en que se mueven las estructuras en cuanto a sus patrones de transposición responde fundamentalmente a dos comportamientos. Por un lado, encontramos una tendencia hacia la aplicación de las mismas estructuras interválicas que forman los conjuntos sonoros principales antes mencionados. Por otra parte, a través de los segmentos 4/1 y 4/2, las estructuras armónicas presentadas a partir de diferentes modos de articulación se mueven horizontalmente a través de un sistema tetratónico que divide la escala cromática en cuatro partes iguales. Es decir, si tomamos como referencia el sonido más grave de cada estructura, el movimiento de los bajos sería: C-Eb-Gb-A-C. Sobre cada una de estas "tónicas" autónomas se construyen las estructuras objeto de movimiento.

Merece la pena detenernos por un momento en la observación de la estructura sonora con la que la obra finaliza, antes de disolverse en su final poliartístico con los músicos convertidos en percusionistas e interaccionando con la audiencia. En dicha estructura podemos observar un alto grado de saturación armónica, consecuencia de superposiciones del conjunto sonoro base ya mencionado [016]. Este ejemplo de concentración armónica puede ser analizado desde dos puntos de vista no necesariamente contradictorios. Por un lado, se trata de una sucesión en movimiento ascendente continuo de tritonos y cuartas justas que se rompe en el último sonido. Otra manera de entender este acorde final podría ser como tres estructuras del conjunto [016], superpuestas la una sobre la otra y con un movimiento de transposición que linealiza un *cluster* [012] descendente: [C,Gb,B] + [B, F,Bb] + [Bb, E,A]. Observamos que se trata de una especie de síntesis armónica para toda la composición, uno de esos momentos en que poéticamente decimos que ahí, en ese instante, está contenida la obra.

6. Una arquitectura formal

En apartados anteriores hemos hablado ya de la manera en que la arquitectura de la obra tiene su génesis a partir de un desarrollo de la forma poética, el texto literario como punto de partida. Desde un punto de vista

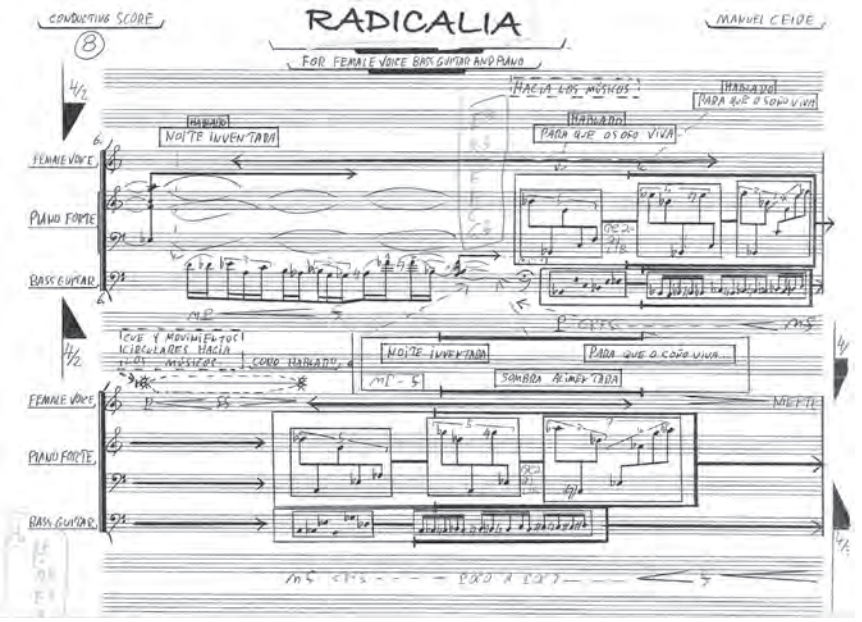
analítico, la forma musical es siempre producto de un juego de tensiones entre procesos *a priori* y procesos *a posteriori*. Es decir, entre nuestros planes de diseño formal que son punto de partida para el proceso compositivo y el resultado final, cuando observamos la conclusión de dicho proceso y sus consecuencias. A continuación, presento una propuesta de análisis de la forma que es consecuencia en sí misma del diálogo entre todos los parámetros musicales anteriormente expuestos, una cartografía de la obra, vista esta a partir de un enfoque múltiple:

Introducción	+	A	+	Interludio 1	+	B	+	Interludio 2	+	A'	Coda
a+b		a+b		a+b		a+b (a+b+a')				a+b+a'	a+b+c

La introducción de la obra se corresponde con los segmentos 1/1 y 1/2. En la primera parte, la audiencia, dirigida por los intérpretes, es protagonista, mientras que en el segundo sub-segmento, la práctica totalidad de elementos a ser usados en la obra son presentados por primera vez: los conjuntos sonoros básicos, el coro hablado lineal, el coro hablado en cajas aleatorias variando densidades y los modos melódicos en el bajo eléctrico. Destacan las líneas de acordes sincopados asignadas al piano y basadas en el conjunto sonoro [016]. Esta idea, en cuanto que objeto compositivo, es la única ocasión en que toma forma a lo largo de la partitura, por lo que aporta un carácter especial a esta introducción.

La parte A de la partitura está clasificada con el segmento 2/1. Aquí, la voz femenina toma un papel solista, más que acompañada, complementada por el piano. El carácter activo y melismático del lenguaje vocal queda definitivamente expuesto, amplificando el contenido semántico de esa línea poética tomada de "O gato" de Murado. En el primer interludio, la actividad estalla. El piano crea una densa textura combinando *clusters* cromáticos en bloque con otros linealizados. El bajo perfora la textura a base del uso de modos melódicos creados a partir de los conjuntos sonoros principales y como parte de cajas aleatorias de improvisación. Esta mezcla de precisión y de apertura tendrá como consecuencia la creación de una textura original, compleja y con un alto nivel de densidad. El interludio corresponde al segmento 3/1 y en su última parte enlaza con el siguiente bloque de forma, usando una serie de escalas cromáticas combinadas como vehículo.

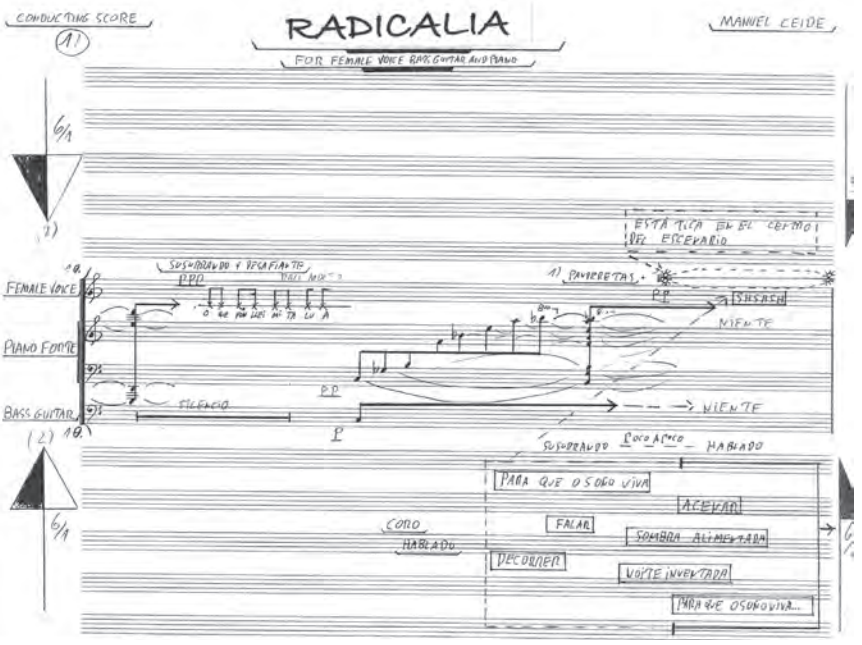
La sección B se relaciona con los segmentos 4/1 y 4/2. En esta sección, el ensamble, como grupo, alcanza su máximo grado de actividad con texturas muy variables: cajas de improvisación, coro hablado lineal, uso de percusión, modos melódicos en el bajo; toda esta actividad se desarrolla sobre un movimiento armónico tetratónico que divide el universo cromático en cuatro segmentos simétricos. En el segundo interludio, aunque relacionado con el primero por el uso protagónico de *clusters*, encontramos de nuevo elementos de síntesis en la combinatoria de conjuntos sonoros. En la partitura corresponde al segmento 4/3 y en él podemos apreciar el inicio de procesos recapitulativos (ejemplo 21.4).



Ejemplo 21.4: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: uso de cajas aleatorias sobre estructuras tetratónicas de movimiento armónico (*Radicalia*, partitura, sección B, p. 8).

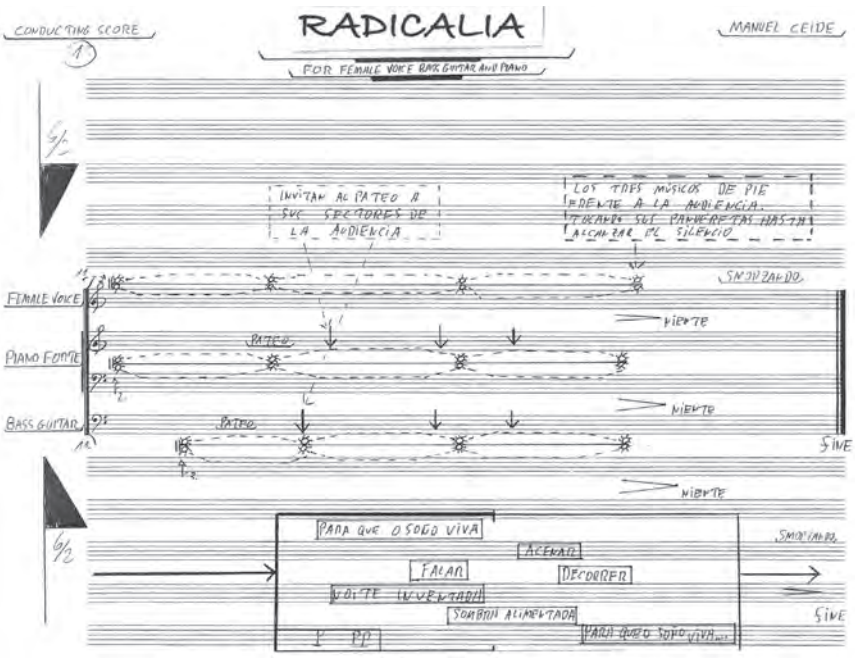
La parte denominada como A' coloca el material de lleno dentro de un proceso de recapitulación. Una vez más, la voz se convierte en prota-

gonista, tan solo interrumpida en la sección media del segmento por un cambio de textura a partir de cajas de improvisación *perforadas* melódicamente por el bajo eléctrico. Se corresponde con los segmentos 5/1 y 5/2. Finalmente, nos encontramos con una coda extensa, en la que aparece primeramente el acorde final ya ampliamente comentado con anterioridad. El cierre de la obra es gradual, con el coro hablado creando un arco de acción en cuanto a intensidad, y terminando en susurros, apenas chispazos ocasionales de sonido vagamente audibles, todo el grupo estático sobre el escenario, las luces se apagan gradualmente (ejemplos 21.5 y 21.6).



Ejemplo 21.5: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: inicio de la coda y construcción del acorde final (*Radicalia*, partitura, p. 12).

Si pudiéramos hacer una analogía a partir de la relación entre introducción y coda respecto al todo de la obra, podríamos describir el desarrollo de la compo-



Ejemplo 21.6: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: final de la obra en la partitura (*Radicalia*, partitura, p. 13).

Figura 21.2: Final teatralizado de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, con los intérpretes de Álea 21 convertidos en percusionistas y actores. San Juan, Puerto Rico (2021).

sición en cuanto a que esta sale del vacío y se disuelve en el silencio, creando así el espacio en el medio para la construcción de un territorio único (figura 21.2).

Epílogo. La "propuesta esperanza": la obra y sus geografías

Desde las primeras líneas de este trabajo, hemos señalado un carácter subversivo en la obra de manera recurrente. Siempre es difícil la tarea de identificar subversión con sonido, o lo que es lo mismo, el hecho poético de tratar de materializar lo intangible. En este punto, voy a permitirme buscar ayuda en las palabras de Herbert Marcuse, cuyas ideas acerca de la dimensión estética en el arte han servido en gran medida como marco filosófico en el proceso de composición de *Radicalia:* "Las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación de la bella ilusión de la liberación se fundamentan precisamente en aquellas dimensiones en las que el arte transciende su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y la conducta". También en palabras de Marcuse: "el arte crea el reino en el cual se hace posible la subversión de la experiencia propia del arte", resultando todo ello en "la necesidad de esperanza —una necesidad enraizada en la nueva consciencia incorporada […] En la obra de arte, la forma se transforma en contenido y viceversa" (Marcuse 2007: 66-67).

Esta dimensión estética se manifiesta y toma forma de distintas maneras dentro del universo que rodea la obra objeto de estudio. En *Radicalia*, posiblemente al igual que en cualquier otra propuesta artística, se crea una especie de patrimonio cultural, una geografía que trataré de resumir en sus puntos concretos. De un lado, Lugo como ciudad y espacio geográfico, origen y punto de encuentro entre la propuesta del *Bestiario* y *Radicalia.* De nuevo, en palabras de Claudio Rodríguez Fer: "Toda cidade é un recinto espacial forxado por unha historia e habitado por unha comunidade que o conforma, pero tamén é un lugar mítico e simbólico animado por un espírito peculiar e intransferíbel […] A historia de Lugo […] forxou unha atmosfera anímica inconfundíbelmente concéntrica" (Rodríguez Fer 1987: 9). De otro, mi colaboración en Puerto Rico por

espacio de más de veinte años con los maestros y colegas Francis Schwartz y Rafael Aponte Ledée, pioneros y exploradores de tantas aventuras musicales desde sus tiempos en el colectivo Fluxus en los años sesenta, ha sido de vital importancia como invitación a la creación de un lenguaje musical a ser aplicado en *Radicalia*. De esta forma, se construyen esos puentes posibilitadores de caminos de ida y vuelta, la creación de un universo autónomo con ejes en distantes espacios geográficos que se materializan en la partitura.

Algunas veces, una obra puede sentar las coordenadas, a manera de guía, para el desarrollo de un proyecto. A partir de todos los elementos expuestos y presentes en la partitura de la obra, *Radicalia* ha sido una referencia constante, aunque tal vez silente, para el desarrollo del proyecto Álea 21, grupo de música contemporánea bajo mi dirección artística, en residencia en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. El carácter experimental de su propuesta, sus sonoridades, las relaciones entre compositores, director e intérpretes y las relaciones de complicidad con el público son características que, a partir del montaje de una obra, llegan a definir un proyecto. Del mismo modo, podemos encontrar el insumo de la partitura en la concepción y la curaduría del Festival "Flores y Balas", proyecto de encuentro entre vanguardias musicales en el Caribe y en el cual la relación simbiótica entre creación, interpretación e investigación ha sido una constante conceptual desde sus inicios. Estéticamente, *Radicalia*, que en más de una ocasión ha sido parte integral en el repertorio del festival, representa una obra que, a manera de espejo comparativo, muestra una lista de características a ser presentadas en la elaboración de cada edición del festival.

A lo largo de este trabajo, he tratado de presentar el proceso de creación de una obra musical como resultado de una compleja red de consideraciones a ser tenidas en cuenta. Quizás podría resultar adecuado proponer un cierre a partir de una reflexión, más bien una idea, acerca de una posible función de la musicología: la construcción de una dimensión en la que una reflexión continua, enfocada desde ángulos múltiples, pueda llegar a ser parte integral del proceso creativo. Se aportan, de esta forma, materiales para un estudio posterior en ese camino para el descubrimiento de nuevos territorios (figura 21.3).

Figura 21.3: Acción escénica durante la interpretación de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, a cargo del Grupo Álea 21. San Juan, Puerto Rico (2021).

Bibliografía

Berio, Luciano (2006): *Remembering the Future.* Cambridge: Harvard University Press.

— (2009): *Two Interviews.* London: Marion Boyars Publishers.

Cage, John (1973): *Silence.* Hanover: Wesleyan University Press.

Ceide, Manuel J. (2004): *Radicalia*. Para voz femenina, piano, bajo eléctrico, coro hablado y audiencia [partitura]. Edición facsimilar manuscrita. San Juan: Gabinete Álea 21.

De Vicente Hernando, César (2013): *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político.* Madrid: Centro de Documentación Crítica.

Floros, Constantin (2013): *New Ears for New Music*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

González Moreno, Liliana (2013): *Federico Smith. Cosmopolitismo y vanguardia.* La Habana: Ediciones CIDMUC.

González Moreno, Liliana y Ceide, Manuel J. (2015): *Retrato en Grupo. Diez años de Álea 21. Dossier y multimedia.* San Juan: Gabinete Álea 21/ LAIM.

Karkoschka, Erhard (1972): *Notation in New Music. A Critical Guide to Interpretation and Realization.* New York: Praeger Publishers.

López Sáenz, María del Carmen (1998): *Marcuse.* Madrid: Ediciones del Orto.

Marcuse, Herbert (2007): *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Morris, Robert (2010): *The Whistling Blackbird. Essays and talks on New Music.* New York: University of Rochester Press.

Muller, Theo (1997): "'Music is Not a Solitary Act': Conversation with Luciano Berio", en *Tempo*, 199: pp. 16-20.

Murado, Miguelanxo (1985): *Bestiario dos descontentos.* Vigo: Edicions Xerais de Galicia.

— (2014): *Escrito en cafeterías.* Vigo: Editorial Galaxia.

Osmond-Smith, David (1991): *Berio (Oxford Studies of Composers).* Oxford: Oxford University Press.

Rodríguez Fer, Claudio (1987): *Lugo Blues.* Lugo: Concello de Lugo.

Schuijer, Michiel (2008): *Analyzing Atonal Music.* New York: University of Rochester Press.

Schwartz, Francis y Thompson, Donald (1998): *Concert Life in Puerto Rico (1957-1992). Views and Reviews.* San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Straus, Joseph N. (2005): *Introduction to Post-Tonal Theory.* Upper Saddle River: Pearson/Prentice Hall.

Grabaciones audiovisuales

"Festival Encuentros 2021(2da. edición) – Álea 21 'Y buscar allá donde no hay...' (Concierto virtual)" [vídeo]. Gabinete Álea 21, Manuel J. Ceide, dir. San Juan (Puerto Rico), 9 de diciembre de 2021. www.youtube.com/watch?v=2C6x9-Li2iU [Consultado 16/08/2023].

Radicalia [vídeo]. Concierto del Festival "Encuentros entre obras". Boris Alvarado, dir. Valparaíso (Chile), 21 de agosto de 2022.

Radicalia [vídeo]. Ensamble Álea 21. Manuel J. Ceide, dir. San Juan, Conservatorio de Música de Puerto Rico, Teatro Bertita y Guillermo L. Martínez, Sala Jesús María Sanromá, diciembre de 2021.

V

GRABACIÓN DE REPERTORIOS IBEROAMERICANOS: ITINERARIOS DE IDA Y VUELTA

https://doi.org/10.31819/9783968695600_022

22. *THE CUBAN LOVE SONG* (1931), FILME PRECURSOR DE LA DIPLOMACIA CULTURAL ESTADOUNIDENSE

Juan Carlos Poveda
Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile

Resumen: *The Cuban Love Song* es un filme de 1931 dirigido por Woodbridge Strong Van Dyke y producido por Metro-Goldwyn-Mayer. Junto con ser probablemente el primer filme del género musical situado argumentalmente en América Latina, esta producción, que contó con la participación de Ernesto Lecuona, la Orquesta Hermanos Palau y el uso de repertorio popular cubano, contiene el germen de una serie de recursos y procedimientos musicales utilizados posteriormente por la diplomacia cultural estadounidense de los años treinta y cuarenta, con la finalidad de fortalecer su posición estratégica en América Latina y hacer frente a los avances del fascismo. El análisis de este tipo de filmes trae consigo interrogantes relacionadas con las nociones y antecedentes de música latinoamericana que habrían llegado a los músicos de la industria hollywoodense; con los recursos y procedimientos musicales que se utilizaron para representar y/o caracterizar lo latinoamericano; y con las maneras en que estos elementos contribuyeron a la construcción de un imaginario latinoamericano a través de la música. Este trabajo sostiene que atender a estas interrogantes tributa al entendimiento de la configuración de la "música latina" como una categoría discográfica de alcance global.

Palabras clave: diplomacia cultural, "política del buen vecino", música y cine, Ernesto Lecuona, Hollywood, música latina, representación.

THE CUBAN LOVE SONG (1931), PRECURSOR FILM OF UNITED STATES CULTURAL DIPLOMACY

Abstract: The Cuban Love Song *is a 1931 film directed by Woodbridge Strong Van Dyke and produced by Metro-Goldwyn-Mayer. Along with being probably the first film of the musical genre located in Latin America, this production —which included the participation of Ernesto Lecuona, the Hermanos Palau Orchestra and the use of Cuban popular repertoire— contains the seeds of a series of musical resources and procedures used later by the American cultural diplomacy of the 1930s to strengthen its strategic position in Latin America and confront the advances of fascism. The analysis of this type of film brings with it questions related to the notions and background of Latin American music that would have reached the musicians of Hollywood, with the musical resources and procedures they used to represent and characterize Latin America and Latin Americans, and with how these elements contributed to the construction of an imaginary of what Latin America is. This essay argues that attending to these questions contributes to a better understanding of the configuration of "Latin music" as a record category of global reach.*

Keywords: cultural diplomacy, Good Neighbor Policy, film music, Ernesto Lecuona, Hollywood, Latin music, representation.

Introducción

Este trabajo se desprende de los resultados obtenidos por mi proyecto doctoral (Poveda 2019), el cual abordó la música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante el periodo de la llamada "Política del buen vecino". Este concepto, de manera preliminar, puede entenderse como una iniciativa de la política exterior estadounidense desarrollada oficialmente entre 1933 y 1945 que supuso la no injerencia de Estados Unidos en los asuntos internos de países de Latinoamérica y Caribe; ello favoreció, asimismo, el intercambio comercial y diversos tratados bilaterales, todos procesos en los cuales la diplomacia cultural jugó un rol estratégico. Para el logro de los objetivos de aquella investigación, se revisaron cerca de un centenar de largometrajes de ficción con una destacada presencia de América Latina y su música en sus narrativas, producidos por la industria de Hollywood durante el periodo ya aludido (1933-1945). Este

ejercicio me llevó a confirmar la importancia y valoración estratégica que tuvo lo musical en la empresa propagandística que el gobierno estadounidense desarrolló durante aquellos años. En adición, dicho ejercicio de análisis me permitió identificar y definir una serie de recursos y procedimientos musicales que se utilizaron para representar lo latinoamericano y tributar, en clave musical, a los ideales de la "buena vecindad".

Ahora bien, a fines de 1931, poco más de un año antes de la promulgación oficial de la "política del buen vecino" y, por ende, del periodo cubierto por mi proyecto, se lanzó un filme que anticipó y puso en práctica varios de los recursos y procedimientos musicales que se aplicarían posteriormente, de manera sistemática y con grandes recursos, en los filmes de buena vecindad producidos por la industria de Hollywood con la estrecha colaboración del gobierno estadounidense. Este fue el caso de *The Cuban Love Song*, filme de ficción y del género musical, dirigido por W. S. Van Dyke y producido por Metro-Goldwyn-Mayer.

Teniendo como objetivo evidenciar qué recursos y procedimientos musicales propios de los filmes de "buena vecindad" pueden reconocerse de manera anticipada en *The Cuban Love Song*, se procedió a visionar el filme íntegramente, realizando un "análisis cronológico" (Caldera-Serrano 2014) en el cual se registraron todas las apariciones de música —diegética y no diegética— y su correlato argumental, visual y dramático. Asimismo, se documentaron aspectos sonoro-musicales relacionados al plano tímbrico, melódico, armónico y rítmico; así como a los tópicos líricos expuestos —esto en el caso de las canciones con texto verbal—, la información autoral y los títulos de las composiciones.

Con este trabajo, se espera contribuir a la integración de lo musical en el estudio de los intereses de Estados Unidos en América Latina. Como ya he sostenido en trabajos previos, la inclusión de lo musical en el estudio de las representaciones de lo latinoamericano enriquecería y complementaría la literatura académica existente sobre lo que se ha entendido como lo "latino" o "latinoamericano" en el contexto de la cultura de masas; este concepto ha sido por lo general indiferente a la dimensión de lo sonoro y lo musical, componente que resultó ser uno de los más persuasivos y estratégicos en las representaciones de la industria hollywoodenses de lo latinoamericano para apelar a las emocionalidades en sus audiencias y así favorecer un proyecto de hegemonía (Poveda 2019: 5).

1. Marco contextual

El 4 de marzo de 1933, el demócrata Franklin Delano Roosevelt iniciaba el primero de sus cuatro gobiernos con el inmenso desafío de afrontar las consecuencias de la Gran Depresión. En este contexto, existiendo la necesidad de abrir nuevos mercados internacionales para superar la crisis (Purcell 2012: 101), Roosevelt propuso, en el marco de su *New Deal*, un nuevo proyecto de relaciones diplomáticas con América Latina. Dicha propuesta transitaba desde el estilo de la denominada "política del gran garrote" (*Big Stick*), caracterizada por el intervencionismo de políticas coercitivas como la Doctrina Monroe (1823) o la Enmienda Platt (1901), a la formulación de una "política del buen vecino" (*Good Neighbor Policy*), la cual más bien buscó estrechar lazos con la región. La metáfora de la buena vecindad fue presentada por Roosevelt dentro de su discurso inaugural, planteando que el respeto de los derechos propios de una nación implicaba el compromiso de respetar los derechos de las otras, generando una "interdependencia" que Estados Unidos no solo debía asumir, sino también ofrecer.[1]

Esta idea de referirse a los países "vecinos" como unidades autónomas, que debían respetarse y valorarse con el fin de generar una red colaborativa continental, abría perspectivas al proyecto del Panamericanismo, generando nuevas oportunidades y posibilidades de relaciones económicas, políticas y culturales. No obstante, el objetivo implícito en esta "buena vecindad" era establecer, finalmente, un dominio hemisférico que permitiera a Estados Unidos impedir que el fascismo, que se fortalecía en Europa y Asia, ampliara sus dominios en Latinoamérica, afectando, en consecuencia, los intereses estadounidenses en la región (Bender 2002). En este escenario, la diplomacia cultural jugó un rol fundamental (Nye 1990, De Grazia 2005 y Salvatore 2006).

En lo que refiere al ámbito cinematográfico, esta apertura a mercados internacionales trajo consigo desafíos y tensiones relacionadas a la caracteriza-

[1] Transcripción disponible en "Franklin D. Rooselvelt Presidency, March 4, 1933", en *Presidential Speeches*, University of Virginia, Miller Center, https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-4-1933-first-inaugural-address [Consultado 22/08/2023].

ción de otras culturas, y ya en época de cine con sonido incorporado,[2] con los lenguajes y músicas utilizadas en dicha operación. Con respecto a las formas de representar lo latinoamericano, la industria fílmica estadounidense de los años veinte y comienzos de los treinta no estaba en sintonía con el tono de políticas gubernamentales cada vez más preocupadas por fortalecer las relaciones diplomáticas con vecinos. La constante estereotipación de lo latino había provocado, hasta entonces, no solo una creciente tensión en términos de política externa, motivando boicots y la suspensión de importación de algunos filmes estadounidenses en países como Cuba y México, sino también, en términos de política interna, la obstaculización de algunas iniciativas de apoyo a la región (Bender 2002: 23).

Con la finalidad de contrarrestar la situación recién descrita, la industria fílmica estadounidense, a instancias del Departamento de Estado, comprometió la revisión de guiones con el fin de evitar alusiones a Latinoamérica que pudieran considerarse ofensivas. Esta acción se materializó a través de la *Administración del Código de Producción* (*Production Code Administration*, en adelante, PCA), entidad establecida en 1934 por la entonces *Asociación de productores y distribuidores cinematográficos de Estados Unidos* (*Motion Picture Producers and Distributors of America*) con la finalidad de fiscalizar con mayor rigor el cumplimiento de las normas de censura contenidas en el *Código de producción cinematográfica* (*Motion Picture Production Code*), popularmente

[2] Con relación a esta denominación, si bien resulta muy frecuente el uso de categorías como "cine mudo" o "cine sonoro", en sintonía con autores como Chion, quien sostiene que debiera hablarse de un "cine con sonido grabado-sincronizado" (1997: 64) o Cooke, para quien "el cine nunca ha sido silente" (Cooke 2012), mi opción es hablar de "cine con/sin sonido incorporado". Esta opción se fundamenta en que, a mi parecer, hablar de cine "mudo" o "sonoro" invisibiliza la dimensión sonora de producciones cuya proyección implicó generalmente un acompañamiento musical, a cargo de instrumentos solistas, conjuntos pequeños o grandes orquestas, el cual variaba según las posibilidades e intenciones de los administradores del recinto. Además, este acompañamiento musical —que para Cooke era solo una opción de una amplia gama de "opciones sonoras disponibles para los recintos de proyección durante los primeros años del cine" (2012: 1)— debía disputar un espacio de atención entre las manifestaciones sonoras del público —silbidos, gritos, carcajadas y similares— y las de las máquinas de proyección; logrando, en algunas ocasiones, un protagonismo incluso mayor al del filme proyectado (Abel y Altman 2001, Altman 2004, Cooke 2012, Chion 1997 y González y Purcell 2014).

conocido como el "Código Hays", que rigió como tal entre 1930 y 1968. La aprobación de la PCA constituyó entonces un requerimiento previo que debían cumplir los cineastas antes del estreno de sus producciones.

No obstante, a pesar de las intenciones proclamadas por la nueva "política del buen vecino", basta una revisión general de los primeros filmes de "buena vecindad" para constatar representaciones de América Latina que, si bien podían ser consideradas graciosas, inofensivas o incluso educativas para las audiencias estadounidenses, resultaban igualmente ofensivas para las latinoamericanas (Poveda 2019). Representaciones con referentes culturales o geográficos muy lejanos a la cultura aludida, o bien, personajes promiscuos, embusteros, exageradamente sentimentales, flojos, salvajes o torpes fueron motivos más que suficientes para levantar reclamos por parte de algunos países de la región (Bender 2002 y Woll 1977).[3]

2. *The Cuban Love Song*

The Cuban Love Song es el primer largometraje musical producido por Hollywood situado argumentalmente en América Latina en el cual es posible reconocer la implementación de una serie de recursos y procedimientos musicales característicos de las futuras producciones que tributaron a la "política del buen vecino". Como ya se indicó, este fue producido en 1931 por Metro-Goldwyn-Mayer y dirigido por el estadounidense Woodbridge Strong Van Dyke, reconocido también por exitosas producciones como *Tarzan the Ape Man* (1932), *The Thin Man* (1934) o *San Francisco* (1936). Para sus roles protagonistas, *The Cuban Love Song* contó con las actuaciones del actor y cantante de ópera estadounidense Lawrence Tibbett (1896-1960), así como de uno de los primeros íconos latinoamericanos del cine de Hollywood, la versátil artista mexicana María Guadalupe Villalobos Vélez (1908-1944), conocida en la industria como Lupe Vélez.

En cuanto a la música original, la producción contó con relevantes figuras dentro del ámbito de la música para filmes: Dorothy Fields (1905-1974),

[3] Situando el problema en casos nacionales específicos, sugiero consultar trabajos como el de Cecilia Gil Mariño (2017) para el caso brasileño, el de Fernando Purcell (2012) para el chileno o el de Emilio García Riera (1987) para el mexicano.

James "Jimmy" McHugh (1893-1969) y Herbert Stothart (1885-1949), este último encargado también de la música incidental. "The Cuban Love Song" y "Tramps at Sea" fueron las canciones compuestas para el filme, las cuales circularon de manera independiente en medios y soportes como la radio, discos de 78 rpm o partituras, siempre como parte de estrategias promocionales sincronizadas y simbióticas de la industria cultural del periodo.

La trama se ambienta en 1917 y desarrolla la historia de Terry Burke (Lawrence Tibbett), *marine* que viaja a La Habana, lugar donde conoce a Nenita Lopez [*sic*] (Lupe Vélez). Ambos se enamoran e inician una relación. No obstante, Terry no menciona que ya está comprometido para casarse en su país de origen. Al poco tiempo, Estados Unidos declara su ingreso a la Primera Guerra Mundial, por lo que el soldado es llamado a combatir, debiendo abandonar Cuba, perdiendo todo contacto con Nenita. Terry es herido en batalla y enviado de vuelta a su ciudad de origen, Nueva York, donde finalmente concreta su matrimonio. Diez años después, Terry y su acaudalada esposa Crystal asisten a un exclusivo club nocturno para celebrar su aniversario. En el lugar, un conjunto musical ejecuta "El manisero" [*sic*], canción atribuida al cubano Moisés Simons (1889-1945), utilizada en el filme para musicalizar el personaje de Nenita. Dicha audición provoca una profunda nostalgia en el veterano, por lo que decide viajar a La Habana y buscar a su antiguo amor. No obstante, este se entera que Nenita falleció años atrás por una enfermedad que azotó a su aldea. Acongojado y nostálgico, por casualidad se cruza con un niño que resultó ser su hijo de la relación con Nenita. Feliz, Terry toma al niño y se lo lleva a vivir con él y su esposa a Estados Unidos.

En términos argumentales, esta es una trama que puede denominarse como un "melodrama colonial". Se obedece aquí al tópico del colonizador, en este caso, un soldado estadounidense racional, dominante, eficiente, fuerte y viril, dotado de una potente voz de tesitura grave (barítono) que "conquista" y recibe el amor abnegado de una nativa, presentada esta última como un personaje ingenuo, bienintencionado, de gran belleza y sensualidad, aunque, a la vez, torpe y exaltado, caracterizado sonoramente con una estridente tesitura aguda. Uno de los pasajes más esclarecedores al respecto ocurre cuando, estando Nenita y Terry juntos, al aire libre en un pasaje de tinte "selvático", se escucha a lo lejos una mujer entonando el intervalo característico de tercera menor de "El manisero" ("Maní…"),

canción que Nenita inmediatamente comienza a cantar y enseñar a Terry. El soldado, quien a pesar de no hablar castellano aprende en pocos intentos la canción y se "apropia" de ella entonándola con una potencia vocal que deslumbra, silencia y, finalmente, "domina" a Nenita (clip 1).[4] Este arquetipo narrativo puede encontrarse en un sinfín de ejemplos musicales, como ocurre con las óperas *Madama Butterfly*, *Lakmé* y otras similares, abordadas por estudios de exotismo musical y afines (Bellman 1998, Born y Hesmondhalgh 2000, Lee y Segal 2015, Locke 2009, Taylor 2007 y Tsou 2015).

3. Primer recurso de "buena vecindad": la inclusión de músicas/os latinoamericanas/os

Un primer recurso de buena vecindad que puede reconocerse en *The Cuban Love Song* es la inclusión de música/os latinoamericanas/os, ya sea como actrices o actores del reparto, como músicas/os y/o dentro de la producción de la música del filme, siempre tributando a tramas o situaciones de amistad panamericana. Esta inclusión fue un recurso muy utilizado en producciones posteriores, en las que se invitó a figuras como el brasilero Raúl Roulien o los mexicanos Tito Guízar o Agustín Lara. Comenzando los años cuarenta y ya contando con mayores presupuestos provenientes tanto de la industria fílmica como del gobierno estadounidense, se contrató a músicas/os ya consagradas/os en las industrias centro y sudamericanas, tales como la cantante de origen portugués Carmen Miranda y su conjunto Bando da Lua, el violinista y director catalán criado en La Habana Xavier Cugat y su orquesta, o el percusionista cubano Desi Arnaz. No obstante, la lista resulta mucho más extensa con artistas de diversa trayectoria que buscaban abrirse camino en Estados Unidos: Aurora Miranda —hermana de Carmen—, el trío The Flores Bros, Armida, Las Hermanas Padilla, el Trío Guadalajara, Néstor Amaral, Chuy Reyes, Jorge Negrete, "Lina" Romay, "Miguelito" Valdés o "Pepe" Guízar.

[4] El pasaje aludido puede consultarse en el siguiente enlace: https://www.dropbox.com/scl/fi/slc9rxv1qafpwwx69592b/Clip-1.mp4?rlkey=vwb143wzsk8owkf7ho4vihd19&dl=0.

Estas participaciones de músicas/os latinoamericanas/os incidieron no solo en los resultados musicales de este tipo de producciones fílmicas —las cuales tenían resultados muy distintos cuando quedaban a cargo de músicos estadounidenses—, sino también en las *performances* de sus números musicales, esto en términos de vestuario, pasos de baile, coreografías, gestualidades, entre otros elementos. Para el caso de *The Cuban Love Song*, fueron invitados a grabar y rodar en los estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer los cubanos Ernesto Lecuona (1895-1963) —figura fundamental en la cultura musical de su país— y los integrantes de la Orquesta Hermanos Palau, acreditados en el filme como los Palau Brothers' Cuban Orchestra (figura 22.1). Si bien el análisis del filme no me permitió constatar la aparición de Lecuona en escena, su aporte como director y arreglista fue determinante para dotar de cierta "autenticidad" —como se tratará en la siguiente sección, una intención recurrente en las producciones culturales de buena vecindad— los pasajes de la trama relacionados con La Habana. En cuanto a los músicos de la Orquesta Hermanos Palau, estos aparecen en pantalla en tres ocasiones. La primera en un "guateque" —fiesta campesina—, la segunda como músicos en escenas de tiempo de carnaval, y la tercera como orquesta en un exclusivo club de Nueva York.

Figura 22.1: *Izquierda*: Mención a Ernesto Lecuona y los Palau Brothers' Cuban Orchestra en los créditos de apertura del filme *The Cuban Love Song* (1931). *Derecha*: Lecuona y los músicos de la Orquesta Hermanos Palau en Hollywood [de izquierda a derecha: Ernesto Lecuona, Luis López, Rafael Palau, Alberto Bolet, la artista cubana de origen español Sol Pinelli, el actor cómico estadounidense Buster Keaton, Genaro Palau, Raimondo Palau, Lorenzo Palau, Philipe Palau, Félix Guerrero, Alfredo "Boca Chula" Hernández, y Fernando Díaz]. Fotógrafo desconocido.

4. Segundo recurso de "buena vecindad": la promoción turística y cultural de Latinoamérica

Otro aspecto relacionado a los recursos que utilizó la "política del buen vecino" fue el interés por mostrar a las audiencias estadounidenses aspectos locales de América Latina, tales como su geografía, costumbres, monumentos o festividades. Si bien este recurso fue desarrollado con mayor profundidad en una gran cantidad de documentales producidos por el gobierno estadounidense con fines propagandísticos, también fue incorporado en la producción de filmes de ficción. Un ejemplo de esto puede constatarse en el momento en que el soldado Terry zarpa en un barco militar desde San Francisco hacia La Habana. La travesía en cuestión se narra visualmente con imágenes del paso por el Canal de Panamá y luego del Puerto de La Habana, incluyendo el icónico Faro del Castillo del Morro y el título "CUBA" en pantalla.

En términos sonoros, el trayecto se musicaliza con un potpurrí orquestal que se inicia citando primero la melodía de "Tramps at Sea" —como ya se dijo, original del filme— y luego la canción patriótica estadounidense "Columbia, the Gem of the Ocean" (compuesta por David T. Shaw hacia 1843), transitando luego —ya en aguas cubanas— hacia un carácter totalmente distinto. El protagonismo ahora ya no está en los bronces, sino en los violines que citan la melodía principal de la habanera "Tú", escrita hacia 1892 por el cubano Eduardo Sánchez de Fuentes.[5] Cabe destacar que, en este pasaje, escrito para el filme por Herbert Stothart y ejecutado por la orquesta del estudio fílmico, se incluyen unas claves, instrumento que se convertiría en una especie de ícono tímbrico al momento de evocar

[5] La habanera "Tú", escrita por Sánchez de Fuentes con letra de su hermano Fernando, alias "Fernán", gozó de una gran popularidad en circuitos de la élite cubana, llegando a ser utilizada para retratar musicalmente la ciudad de La Habana incluso en filmaciones muy posteriores tales como *The Godfather II* de Coppola (1974). Cabe indicar que, hacia 1898, la canción fue grabada —por aquel entonces en sistema de cilindros— por la soprano cubana Rosalía "Chalía Herrera" Gertrudis de la Concepción (1864-1948), quien, además de difundir música española y cubana en circuitos líricos de la élite europea y estadounidense, fue una de las artistas pioneras en la generación de registros discográficos en Latinoamérica.

a Cuba.[6] Estando ya en La Habana —representada combinando imágenes "reales" con tomas realizadas en sets hollywoodenses, con imágenes del campanario de una iglesia local y de campesinas vendiendo frutas y enseres en las calles—, la música incorpora el uso del güiro y la trompeta con sordina —esta última adoptada de las *Big Bands* por las orquestas de baile latinas—, desarrollando dos motivos melódicos de "El manisero", principalmente el ya mencionado intervalo característico de tercera menor ("Maní…"), el cual también interpreta la vendedora de maní Nenita a modo de pregón en su primera aparición en el filme (clip 2).[7]

Cabe agregar aquí que "El manisero" fue una canción que provocó un gran impacto en la sociedad estadounidense, atribuyéndosele nada menos que la popularización de lo que se entendió como "rumba" en Estados Unidos y Europa (Pérez Firmat 2014, Storm Roberts 1999 y Sublette 2004). Esta fue escrita alrededor de 1928 para la artista cubana Rita Montaner, quien fue la responsable de grabarla ese año para Columbia Records. No obstante, la versión más difundida fue la del director cubano Don Azpiazu y su Havana Casino Orchestra. Esta fue grabada en Nueva York por la RCA Victor Company el 13 de mayo de 1930, siendo lanzada en septiembre, poco más de un año antes del estreno del filme. Cabe tener en cuenta que la versión de Azpiazu y su orquesta llevaba un título en inglés, "The Peanut Vendor", y fue registrada discográficamente como una "Rumba Foxtrot", convirtiéndose rápidamente en un éxito de ventas, siendo versionada hasta nuestros días por diversos artistas.

Otro ejemplo de este recurso se da en el momento en que Nenita invita a Terry a un guateque, en el cual, en medio de elementos propios del festejo tales como la preparación de cerdos a la leña o el consumo de ron, pueden apreciarse unos guajiros —encarnados por los músicos de la Orquesta Hermanos Palau— ejecutando un arreglo que alterna dos canciones populares cubanas no acreditadas en el filme (figura 22.2). La primera, el son "Buche

---

[6] El pasaje en cuestión está escrito en compás de tres cuartos, ejecutándose la clave en el primero y tercero, lejano a la particularidad rítmica del género habanera y la tradición afrocubana.

[7] Accesible en https://www.dropbox.com/scl/fi/nhmu4osggf84drkd70t1a/Clip-2.mp4?rlkey=nseg9nk7lz4y1k7659osjxech&dl=0.

y pluma na' má", del puertorriqueño Rafael Hernández Marín (1896-1965) y, la segunda, la conga tradicional "Al carnaval de oriente me voy, donde mejor se puede gozar", propia de los festejos del carnaval santiagueño. Esta música es ejecutada con instrumentos tradicionales de la isla, muy ajenos en aquel entonces para la audiencia general estadounidense. Entre estos podemos nombrar al güiro, maracas, quijada de burro, claves y bongós, junto con otros más reconocibles como el cencerro o la guitarra, los cuales son retratados mediante primeros planos (figura 22.3), anticipando un gesto narrativo documental y pedagógico de "buena vecindad" que resultaría un procedimiento propagandístico recurrente en producciones posteriores (clip 3).[8]

Figura 22.2: Fotograma de *The Cuban Love Song* (1931) con los músicos de la Orquesta de los Hermanos Palau actuando como guajiros y ejecutando instrumentos tradicionales (guitarra, quijada, maracas, güiros y cencerro).

Acorde a los criterios autorales y de valoración de la música en el cine del periodo, ninguna de las composiciones cubanas aquí mencionadas figura en los créditos iniciales. No obstante, la presencia de estas músicas ya sea

[8] Accesible en https://www.dropbox.com/scl/fi/ih0ak9n2st6xidegx5uno/Clip-3.mp4?rlkey=dyi316499gzg69gum9o8vq549&dl=0.

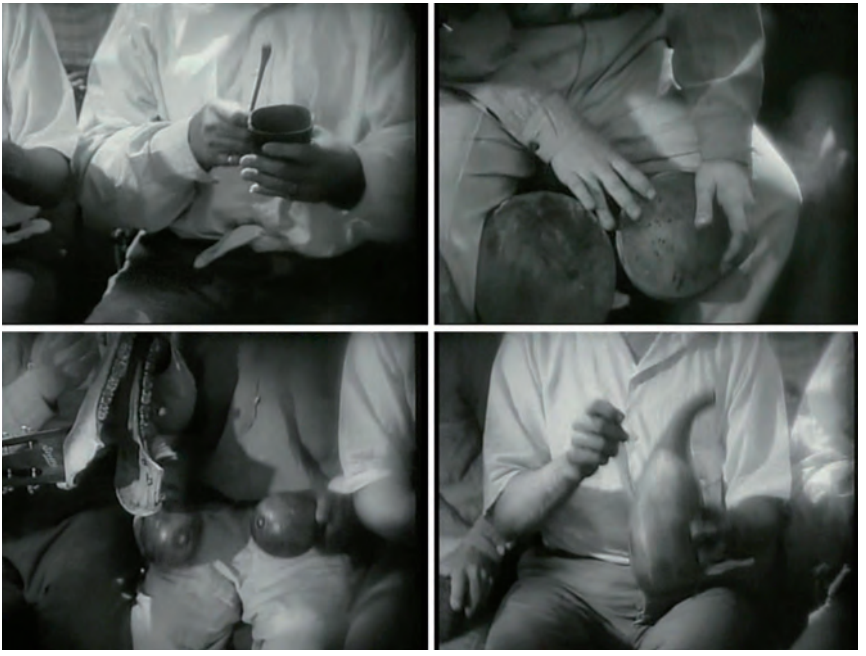


Figura 22.3: Fotograma de *The Cuban Love Song* (1931) con primeros planos de instrumentos musicales cubanos.

en las escenas musicales con música diegética —fiesta campesina, escenas de carnaval, interpretación de "El manisero" por el conjunto del club nocturno neoyorquino— como en otras en las que se alude a Cuba o a Nenita a través de la música incidental —a través de la cita y desarrollo de breves motivos o del uso de instrumentos cubanos— resultó determinante tanto en términos del desarrollo argumental como en la caracterización sonora de los personajes latinoamericanos.

Algunas reflexiones a modo de cierre

Lo que he propuesto en este trabajo ha sido, en términos generales, una aproximación desde lo musical a los intereses de Estados Unidos en América Latina en el marco de una estrategia de política exterior que llevaba algu-

nos años delineándose y se oficializa hacia 1933 con el ascenso de Franklin Delano Roosevelt. En particular, se reconocieron y evidenciaron en *The Cuban Love Song* algunos recursos y procedimientos musicales que fueron ocupados pocos años después de manera recurrente y sistemática en filmes musicales de buena vecindad. Se puso atención aquí en el proceso en el que la dimensión sonora, y más específicamente la musical, se convirtió en un factor ineludible en la producción de filmes y sus códigos representacionales, obligando a las y los músicos de la incipiente industria del llamado "cine sonoro" —iniciada hacia 1927— a tomar ciertas decisiones estilísticas con las cuales musicalizar estas representaciones en un soporte que ya no permitiría cambios posteriores.

De este modo, este ejercicio decantó, como es de suponerse, en ciertas conclusiones y desafíos que pueden desarrollarse en un futuro análisis más profundo del filme en cuestión. En primer lugar, cabe señalar que la metodología aquí utilizada, centrada en términos de producción más que de recepción, metodológicamente resultó benéfica y articuladora del punto de partida. No obstante, en cada momento del análisis emergió la interrogante por la recepción de estas representaciones de "cubanidad" no solo en Cuba, sino también en otras audiencias latinoamericanas. Cabría estudiar qué reacciones suscitó el filme —que por trabajos como los de Morgan Feeney (2019: 66-67) o Gustavo Pérez Firmat (2014) me consta que fueron muy negativas—, cómo estas recepciones afectaron las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos y qué discursos identitarios —escritos y musicales— provocaron, considerando aquí negociaciones y autoexotismos.

Como segundo punto, resulta fundamental profundizar a futuro la relación entre Cuba y Estados Unidos en dicho periodo como un antecedente fundamental para la construcción de latinidad en las producciones culturales de "buena vecindad" y el mercado turístico. Como complemento a la fundacional relación con México —la "latinidad más próxima" a Hollywood (García Riera 1987: 153)—, la presencia de Estados Unidos en Cuba resultó permanente y dominante desde la ayuda prestada para desprenderse del dominio español en los últimos años del siglo XIX.

En tercer lugar, en este periodo ya se aprecia la práctica de directores musicales, compositores y arreglistas de la industria cinematográfica de dar gran relevancia a dos recursos técnicos para representar lo latinoamericano

a través de la música: lo tímbrico y lo rítmico. Lo primero fue utilizado para ofrecer sonoridades distintas a las de los instrumentos musicales del canon sinfónico europeo o la música popular estadounidense, acudiendo, por ejemplo, a idiófonos de ascendencia aborigen afroamericana —tambores de distintos tipos y tamaños, güiro, quijada de equino, instrumentos con semillas, entre otros—, o a la instrumentación propia de conjuntos de bailes tropicales —básicamente bronces y percusiones—. En cuanto a lo rítmico, este fue un recurso pensado con connotaciones primitivistas, directamente relacionado con lo corporal y, en consecuencia, lo sexual, utilizado en este caso a través de ritmos de origen afro. Ambos recursos, timbre y ritmo, constituyeron a mi juicio un factor de novedad para las audiencias estadounidenses, contribuyendo a inscribir en la cultura de masas una idea de lo latinoamericano basada generalmente en lo festivo, tropical, sensual, intenso, salvaje y exuberante. Asimismo, creo que este fenómeno producido desde la industria fílmica resulta fundacional, tanto en términos de construcción como de inscripción y proyección, de una noción de lo que a partir de entonces se entiende en la industria musical global como "música latina".

De este modo, se entiende que la inclusión de lo musical en el estudio de las representaciones de lo latinoamericano enriquecería y complementaría la literatura académica existente sobre lo que se ha entendido como lo "latino" o "latinoamericano" en el contexto de la cultura de masas. Esto resulta clave por cuanto se ha obviado la dimensión de lo sonoro y lo musical, componente de las representaciones hollywoodenses de lo latinoamericano que resultó ser uno de los más persuasivos y estratégicos de dicha industria para apelar a las emocionalidades en sus audiencias en pos de favorecer un proyecto de hegemonía.

Bibliografía

Abel, Richard, y Altman, Rick (eds.) (2001): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Altman, Rick (2004): *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

Bellman, Jonathan (ed.) (1998): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.

Bender, Pennee (2002): *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s*. Tesis doctoral, New York University.

Born, Georgina y Hesmondhalgh, David (eds.) (2000): *Western Music and Its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.

Caldera-Serrano, Jorge (2014): "Resumiendo documentos audiovisuales televisivos: propuesta metodológica", en *Perspectivas em Ciência da Informação*, 19/2: pp. 147-158.

Chion, Michel (1997): *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Cooke, Mervyn (2012): *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

De Grazia, Victoria (2005): *Irresistible Empire. America's Advance through 20th-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press.

Feeney, Megan (2019): *Hollywood in Havana. US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959*. Chicago: The University of Chicago Press.

García Riera, Emilio (1987): *México visto por el cine extranjero* (6 vols.). Ciudad de México: Ediciones Era y Universidad de Guadalajara.

Gil Mariño, Cecilia Nuria (2017): "De la selva al sugar love. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine, diplomacia cultural y turismo en los años treinta", en *Significação*, 44/47: pp. 200-218.

González, Juan Pablo y Purcell, Fernando (2014): "Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930", en *Latin American Music Review*, 35/1: pp. 88-114.

Lee, Hyunseon y Segal, Naomi (eds.) (2015): *Opera, Exoticism and Visual Culture*. Bern: Peter Lang.

Locke, Ralph P. (2009): *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nye, Joseph S. (1990): *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.

Pérez Firmat, Gustavo (2014): "Rhumba (Rumba)", en Ilan Stavans (ed.), *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*. Westport: Greenwood Press, pp. 661-667.

— (2010): *The Havana Habit*. New Haven: Yale University Press.

Poveda, Juan Carlos (2019): *"Hello friends, cantemos": La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante el período de la Política del buen vecino (1933-1945)*. Tesis doctoral, Universidad de Chile. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/185427 [Consultado 16/08/2023].

Purcell, Fernando (2012): *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950.* Santiago: Taurus.

Salvatore, Ricardo (2006): *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina.* Buenos Aires: Sudamericana.

Storm Roberts, John (1999): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford: Oxford University Press.

Sublette, Ned (2004): *Cuba and It's Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.

Taylor, Timothy (2007): *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press.

Tsou, Judy (2015): "Composing Racial Difference in *Madamma Butterfly*: Tonal Languaje and the Power of Cio-Cio-San", en Olivia Bloech, Melanie Lowe y Jeffrey Kallberg (eds.), *Rethinking Difference in Music Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 214-237.

Woll, Allen L. (1977): *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: University of California Press.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_023

23. LEDA Y MARÍA ELENA, *CANCIONES DEL TIEMPO DE MARICASTAÑA* (1958): UN REPERTORIO PARA SOÑAR*

Mirta Marcela González Barroso
Universidad de Oviedo

Resumen: Como parte de las investigaciones sobre las relaciones musicales entre España y Argentina a partir de las canciones, este ensayo realiza un análisis del álbum *Canciones del tiempo de Maricastaña* que grabaran en 1958 dos cantautoras argentinas, María Elena Walsh (1930-2011) y Leda Valladares (1919-2012). El triángulo María Elena, Leda y María Castaña, junto a la selección de canciones tradicionales españolas de esta grabación, sirve para ofrecer una lectura atemporal de las diferentes asimetrías relacionales en las construcciones artísticas e históricas del siglo xx. Este álbum es una declaración de intenciones de ambas cantantes, que quieren rendir un homenaje al repertorio de canciones populares tradicionales españolas que "ni el tiempo, ni la moda, ni los medios de difusión, consiguen borrar […] canciones de ayer, de hoy y de siempre que son, en fin, una de esas rotundas lecciones de belleza que le hacen tanta falta al mundo". *Canciones del tiempo de Maricastaña*, junto al EP *Leda y María cantan villancicos* (1958), marcan además un punto de inflexión en la vida de María Elena Walsh que, a partir de estas grabaciones, dirigirá su acción artística al público infantil.

Palabras clave: María Elena Walsh, *Canciones del tiempo de Maricastaña*, canciones populares, canciones tradicionales españolas.

---

* Este ensayo forma parte del Proyecto I+D "Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)" (PID2019-108642GB-I00), con sede en la Universidad de Oviedo.

LEDA AND MARÍA ELENA, *CANCIONES DEL TIEMPO DE MARICASTAÑA* (1958): A REPERTOIRE FOR DREAMING

Abstract: *As part of the research on the relationships between Spain and Argentina through songs, this essay conducts an analysis of the album* Canciones del tiempo de Maricastaña *recorded by two Argentine singer-songwriters, María Elena Walsh (1930-2011) and Leda Valladares (1919-2012) in 1958. The triangle formed by María Elena, Leda, and María Castaña, along with the selection of traditional Spanish songs in this recording, serves to provide a timeless interpretation of the various relational asymmetries in the artistic and historical constructions of the 20th century. This album is a statement of intent by both singers, who aim to pay tribute to the repertoire of traditional Spanish folk songs that "neither time, nor fashion, nor media can erase [...] songs from yesterday, today, and forever, which are, in the end, one of those resounding lessons of beauty that the world so desperately needs".* Canciones del tiempo de Maricastaña*, along with the EP* Leda y María cantan villancicos *(1958), also mark a turning point in the life of María Elena Walsh, who —following these recordings— will direct her artistic efforts towards a young audience.*

Keywords: María Elena Walsh, *Canciones del tiempo de Maricastaña*, popular songs, Spanish traditional songs.

> Ni el tiempo, ni la moda, ni los medios de difusión
> consiguen borrar estas canciones.
> Cada español las lleva dentro
> heredadas como la sangre, las canta y las vive
> (María Elena Walsh, 1958)

Introducción

Como parte de una serie de investigaciones sobre las relaciones musicales entre España y Argentina a partir de la canción, en esta ocasión se ha tomado como punto de referencia el álbum *Canciones del tiempo de Maricastaña* que grabó la cantautora argentina María Elena Walsh (1930-2011) junto a Leda

Valladares (1919-2012) en 1958. Este disco es toda una declaración de intenciones de ambas cantantes, que quieren rendir homenaje al repertorio de canciones populares tradicionales españolas que "ni el tiempo, ni la moda, ni los medios de difusión, consiguen borrar […] canciones de ayer, de hoy y de siempre que son, en fin, una de esas rotundas lecciones de belleza que le hacen tanta falta al mundo" (Valladares y Walsh 1958). Este LP, junto al siguiente EP *Leda y María cantan villancicos* (1958), marca también un punto de inflexión en la carrera de María Elena Walsh, ya que a partir de estas dos grabaciones sus obras y espectáculos se dirigirán al público infantil en la siguiente década.

Tomando como base el estudio de caso para la realización de este trabajo, se ha recurrido a diferentes técnicas de aproximación al objeto de estudio: la grabación del LP *Canciones del tiempo de Maricastaña*. Se presentan los personajes femeninos que convocan el disco, María Castaña como protagonista de una época pasada y el dúo Leda y María como traductoras de esa época. Se complementa este trabajo con la exploración de una serie de entrevistas realizadas por diferentes medios de comunicación argentinos tanto a María Elena Walsh como a otras figuras literarias y musicales de su entorno y a la revisión hemerográfica pertinente. Se toman como referencia algunos ítems que propone Alfonso Pérez Sánchez (2013: 2) para trabajar con una grabación sonora como revisar su catalogación, carátula, folleto y aspectos complementarios. Finalmente se recurre al estudio de la *performance* (González 2009) con el propósito de entender la idea de traducción musical y su (no) autenticidad en la vocalización de las intérpretes.

1. ¿Quién es quién?: tres nombres de mujer

1.1. María Castaña

En Argentina, la expresión en los tiempos "de María Castaña" está prácticamente fuera de uso, por lo cual su alusión en el título del disco aporta una evocación a los modos hispánicos que en la década de 1950 tenían un significado especial en el habla común de la sociedad argentina. María Elena Walsh introduce esas expresiones españolas en el contexto de su producción literaria (Pujol 2011) y con un sentido intertextual determinado. El título

del álbum musical sitúa el interés del oyente frente a un repertorio tradicional de una época que pasó, pero que reivindica, según se lee en la contracara de la tapa del disco, como se analizará en las siguientes páginas.

"María Castaña, una rebelde del siglo XIV que se convirtió en una leyenda popular". Así titula Encarna Otero Cepeda (2009) a la entrada que hace en el álbum de mujeres que publica la web culturagalega.org. Sitúa a esta mujer como una protagonista de importantes hechos de la historia de Galicia, hasta el punto en que la gente, para hablar de cosas antiguas, acuñó la frase "en los tiempos de María Castaña". Otero desanda los caminos de esa leyenda y encuentra a María Castaña citada en la *España Sagrada* de Manuel Risco (1796, tomo 41: 126-127), quien a su vez lo toma de un documento del siglo XIV conservado en la Catedral de Lugo (Portela Silva 2007). Según Otero Cepeda, María Castaña "lideró una revuelta contra el señor feudal, fray Pedro López de Aguiar, obispo de Lugo, a finales del siglo XIV, siglo difícil y duro para el campesinado gallego. Por tanto, esta mujer real, de carne y hueso, compartiría el destino de millones de mujeres" (Otero Cepeda 2009). María habría vivido hacia 1386 en Couto de Cereixa y, al parecer, la apodaron Castaña por el tono de sus cabellos.

Por su parte, Miguel García-Fernández cita a María Castaña como parte de una generación de mujeres que tuvieron un papel activo en los conflictos medievales. Mujeres "pertenecientes a las élites urbanas ya que eran ellas las que tenían más opciones y recursos para ejercer el poder, muchas veces a través de la violencia" (García-Fernández 2013: 217). Miembro de una rica y poderosa familia de Lugo, este autor no la considera como heroína de reivindicaciones populares, tal y como han querido presentar en algunos estudios. Los Cego se enfrentaron al obispo y al clero de la ciudad con la intención de impedir el cobro de unas rentas, siendo los responsables de la muerte del mayordomo episcopal. En estas circunstancias, María Castaña se vio inmersa en una revuelta urbana lucense que desembocó en una donación forzosa por parte de toda la familia hacia el obispado (García-Fernández 2013: 218).

1.2. Leda y María

Leda (Valladares) y María (Elena Walsh) conformaron un dúo de música folklórica que actuó en París y Buenos Aires entre 1953 y 1963. Dúo

que, en palabras de Leopoldo Brizuela, influyó notablemente en la renovación de la música infantil, sobre todo, con los álbumes *Canciones para mirar* (1962) y *Doña Disparate y Bambuco* (1962). Indudablemente, la influencia de Walsh en los repertorios infantiles y luego de música popular fue destacada y se ha generado abundante bibliografía sobre ello. Después de la separación del dúo en 1963, María Elena Walsh continuó durante una década con los espectáculos para niños y niñas, convirtiéndose en la principal cantautora de música infantil, para retomar más tarde la composición de temas dirigidos al público adulto (González Barroso 2021). Leda Valladares profundizó la línea de registro y recuperación del canto ancestral andino, que había explorado en sus primeros álbumes, transformándose en una reconocida figura tanto en la investigación como en la interpretación etnomusicológica.

Leda conoce a María Elena Walsh, como la mayoría de sus admiradores, a través de su primera publicación, *Otoño Imperdonable*, e inician un asiduo intercambio de correspondencia. María Elena había vuelto de su experiencia vital con Juan Ramón Jiménez en Estados Unidos, y Buenos Aires ya no le resultaba cómoda. El ambiente literario porteño de élite mostraba actitudes hostiles hacia la música o la literatura popular, colisionando con las expectativas que despertó el trabajo de Juan Ramón Jiménez, quien le había iniciado en el conocimiento y valoración de la poesía popular y del folclore (Copello 2013: 15). La amistad con Valladares se profundizó, según Pujol porque se reconocieron en el rechazo hacia el clima social argentino de la década de 1950 generado por las políticas peronistas y porque las expectativas sociales hacia la mujer no las incluía (Pujol 2011; Dujovne Ortiz 1982). Las unía también su procedencia: María Elena, "formada en las tradiciones letradas cultas locales y anglosajonas […] Leda Valladares de origen burgués, perteneciente a una familia de propietarios de tierras e ingenios azucareros" (Alabarces 2021: 47).

El intercambio postal de Walsh con Valladares termina cuando Leda —desde Costa Rica— la invita a unirse a ella para viajar a Francia. "[…] Se reúnen en 1952 en Panamá, para viajar a París, a la aventura, a bordo del barco Reina del Pacífico. En la travesía comienzan a cantar bagualas, vidalas, chacareras, pero también boleros, *jazz* y hasta calipso, una novedad absoluta que aprenden de un contingente de emigrantes jamaiquinos em-

barcados rumbo a Londres como tejedores" (Amuchástegui 2019). Durante la travesía en barco las amigas se "transformaron en dúo" dándole forma a un repertorio con el que luego se ganarían la vida en diversas salas del París de la posguerra. Leda ya era una cantante consumada "sus orígenes fueron en el *jazz*" pero Walsh, aunque cantaba relativamente bien en casa, era poetisa, y su mundo íntimo se vio de pronto sacudido por la experiencia de un escenario (Facio en Canal Encuentro 2012: min. 0:18-2:41). Ya instaladas en París, se propusieron dar a conocer una Argentina distinta a la del tango, se "presentan en sitios diversos, sobre todo en el Barrio Latino, también en el café intelectual L'Ecluse —donde conocen a Jacques Brel—, en La Guitarra, frecuentado por exiliados españoles que huían del franquismo o sitios como el Crazy Horse, que recordaba el *can can* de la *belle epoque*" (Pujol 2011: 102). De esta época, Dujovne y Pujol señalan su paso por el Chez Pasdoc, donde conocieron a Aznavour y también la serie de presentaciones en la Maison de la ORTF —televisión francesa— en un ciclo que compartieron con Montand, Greco y Beart (Dujovne Ortiz 1982). Leda y María actuaban "disfrazadas de 'indias' latinoamericanas […]. El exotismo debía ser ratificado en escena, como lo reclamaba la mirada colonial" (Alabarces 2021: 47).

El dúo grabó dos discos en Francia. *Chants d'Argentine* (1954) para el sello Le Chant du Monde, que años más tarde editó el sello Vanguard en Estados Unidos con el título de *Argentine Folk Songs*. Luego, en Londres grabaron *Sous le ciel de l'Argentine* (1955), producido por Max de Rieux para Decca. Después de esta segunda grabación, en 1955 realizaron una prueba para que el sello Folkways les editara otro trabajo musical. Su director, Alan Lomax, las rechazó por considerar que, a pesar del buen repertorio y la calidad de las voces, no se trataba de folclore rural auténtico (Pujol 2011: 108). La negativa de Lomax las llevó a reconsiderar el papel que, como artistas "exóticas", estaban desplegando en París, lo que pudo ser uno de los motivos por los que decidieron regresar a Argentina en 1956. Su llegada al país latinoamericano fue muy activa; el dúo materializa extensas giras por el noroeste argentino y reúne en estos conciertos varias canciones que dieron origen a los dos siguientes álbumes: *Entre valles y quebradas* (vol. 1) y *Entre valles y quebradas* (vol. 2), ambos de 1957. Los discos fueron muy bien recibidos en los círculos de artistas e intelectuales

de la música popular integrados por Leguizamón, Castilla o Yupanqui. A pesar de los conciertos que ofrecieron y la buena crítica a sus grabaciones, aquella reprobación a la autenticidad que les transmitiera Lomax en 1955 fue calando en cada una de las artistas, lo que las lleva a repensar poco a poco su camino común como dúo. Mientras Valladares siente la necesidad de volver a sus raíces, a encontrar su "esencia", en Walsh se revitaliza la idea de que el folclore como unívoca forma de expresión —como la venían llevando con el dúo— era una etapa que tocaba a su fin. Walsh retoma sus apuntes sobre el cancionero infantil iniciado en sus momentos libres parisinos y toma cuerpo en ella la idea de los espectáculos *café-concerts* que tanto la habían impresionado en París (Dujovne Ortiz 1982; Pujol 2011), pero orientado al público infantil. Este pensamiento se vio favorecido por las sugerencias que Walsh recibió de Herminia Avellaneda para escribir guiones televisivos para programas infantiles, que fueron interpretados con bastante éxito. Crea un "cabaré para chicos y chicas" o un "*varieté* infantil", lo que produce una revolución en el mundo del espectáculo infantil en Argentina. Trabajó junto a Leda para poner en escena *Canciones para mirar* (1962) que, con un presupuesto muy reducido, fue la antesala de *Doña Disparate y Bambuco*, última presentación del dúo. En *Doña Disparate…* cobran vida de la mano de Walsh dos personajes, el "Mono Liso" y "Manuelita", una de las protagonistas del universo poético infantil más reconocido en Argentina (Pujol 2011: 122-131).

El EP *Navidad para los chicos* (1963) fue el hito que marcó la separación del dúo Leda y María. María Elena Walsh seguiría alimentándose de las raíces folklóricas para su cancionero, pero músicas urbanas como el *jazz* o el *varieté* a ritmo de rock, *twist*, foxtrot, *blue grass*, *dixieland*, ranchera o vals fusionado a sus poemas con temáticas abiertas a la justicia social, el feminismo o el pacifismo serían el alimento central de su nueva energía creadora siempre crítica y reivindicativa.

2. Juntas: María Castaña, Leda y María

Canciones del tiempo de Maricastaña es el quinto álbum de Leda y María. Fue grabado en 1958 en Disc Jockey, el mismo sello con el que hicieran sus

anteriores discos en Argentina. El repertorio de estas canciones en voz del dúo no era desconocido para su público, ya que en sus conciertos solían introducir algún que otro título del romancero español como "Romance del conde Olinos" o "Romance del enamorado y la muerte" (Pujol 2011: 121). Al año siguiente de *Canciones del tiempo de Maricastaña*, el dúo publica el EP *Leda y María cantan villancicos* (1959), incluyendo cuatro villancicos anónimos, dos de la región andina y dos españoles.

¿Por qué María Castaña en el título? ¿Conocía Walsh la historia de María Castaña o solo fue una expresión poética para aludir a un repertorio atemporal, pero ligado a lo arcaico? María Castaña es una reivindicación feminista desde la década de 1990 en España y también en Argentina, pero el conocimiento de la poesía y el gusto por los personajes literarios españoles es reconocido en María Elena Walsh desde sus inicios como escritora. Por ello, entendemos la elección de María Castaña para dar nombre a este disco como un homenaje extenso a ese pasado español que la poetisa ofrece en forma de canciones. Canciones que pertenecen al sustrato sonoro que da forma a una identidad musical gestada en Latinoamérica desde la época colonial, desde las evocaciones de miles de españoles y españolas que migraron y se afincaron en el nuevo continente.

Canciones del tiempo de Maricastaña, LP o disco de larga duración, tiene seis registros y varias versiones, según se aprecia en la tabla 23.1. Soportes de vinilo, casete, CD y mp3 en varias plataformas en línea, como Tidal, Nápster, YouTube y Spotify. Fue grabado inicialmente por la compañía Disc Jockey y reeditado a finales de la década de los setenta por Orfeo, sello argentino asociado a Columbia, administrado por Orfeo I.C.F.S.A. y por Discos CBS S.A.I.C.F. Luego Disc Jockey, fusionada con Diapasón (D&D), lo relanza en 2010.[1] En la primera versión se lee: "LP de 12" (30 cm) y 33⅓ RPM grabado y editado en Buenos Aires por Leda Valladares y María Elena Walsh, canto y guitarra, con la colaboración del guitarrista Jorge Panitsch".

El sello Disc Jockey fue propiedad del español Manuel Rodríguez Luque, quien lo fundó en 1957 a modo de pequeña empresa familiar, pero que tuvo

[1] Se considera de importancia señalar que, en plataformas como Spotify, esta versión aparece fechada en 1998. Se seguirá indagando sobre esta contradicción.

Tabla 23.1: Catálogo de versiones de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh.

Título de la grabación	Compañía	N.º de catálogo	Año
Canciones del tiempo de Maricastaña, Canciones Populares Españolas [LP]	Disc Jockey	77076	1958
Canciones del tiempo de Maricastaña, Canciones Populares Españolas [LP]	Disc Jockey	LD 15084	1963
Canciones del tiempo de Maricastaña, Canciones Populares Españolas [LP, reedición]	Disc Jockey	LD 77076	1974
Canciones del tiempo de Maricastaña, Canciones Populares Españolas [casete, reedición]	Diapasón	77502	s.a.
Canciones del tiempo de Maricastaña, Canciones Populares Españolas [LP, reedición]	Orfeo (3)	175.022	1979
Canciones del tiempo de Maricastaña, Canciones Populares Españolas [CD, reedición]	Disc Jockey, D&D	DK15021 dk 15021	2010

oportunidad en su primera década de ser reconocido internacionalmente a partir de una grabación que hiciera a Charles Aznavour. Walsh, en la contratapa del disco, incluye un agradecimiento particular al director del sello:

> que nos permitiera ofrecerlas en este disco a pesar de que no son canciones de moda ni están encaminadas a obtener éxito fugaz y vertiginoso. El Sr. Rodríguez Luque ha comprendido, como buen español que es, que estas canciones son de ayer de hoy y de siempre que son, en fin, una de esas rotundas lecciones de belleza que le hacen tanta falta al mundo (Valladares y Walsh 1958).

Poco se ha encontrado sobre la biografía de Manuel Rodríguez Luque, famoso —según Ulanovsky— por iniciar la "payola", negocio que consistía en un pago que las discográficas daban a modo de plus publicitario a los directores de programas de radio por la difusión de sus producciones musicales (Ulanovsky 2009: 34-35). Rodríguez Luque dirigió durante muchos años un reconocido programa en Radio Mitre, *Música en el aire.*

Teniendo en cuenta la propuesta de Juan Pablo González, se ha trabajado en el soporte discográfico tomando "el concepto de 'producción', expresada en el diseño, los comentarios de carátula y la propia selección y disposición del repertorio en el disco, como 'textos' que también dotan

de sentido" (González 2009: 198). La caja del LP *Canciones del tiempo de Maricastaña*, en su primera edición, muestra un telar o hilar antiguo junto a unas redes o tejidos en un galpón rural, representando un repertorio español que, a su vez, es fuente del criollismo argentino. Esta misma portada se utiliza en reediciones del LP en 1963 y 1974 y del soporte casete (sin fecha). Sin embargo, en la regrabación de 2010 la portada cambia: muestra una superposición de imágenes que transmiten un pasado lejano a través de un álbum que puede ser de fotografías, un portarretrato donde se ven las dos intérpretes, sumado a una foto antigua también. El arreglo floral ¿seco?, sumado a un broche con piedras engarzadas, transportan a un pasado lejano. Ha desaparecido de los títulos esa referencia a lo hispano —"Folclore español"— y en vez del nombre del dúo —Leda y María—, aparecen los nombres completos de las dos intérpretes (figura 23.1).

Portada de los LPs de 1958, 1963 y 1974

Portada del CD de 2010

Figura 23.1: Portadas de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh.

El disco contiene catorce canciones populares españolas (tabla 23.2), "estrechamente ligadas al folklore criollo que rueda desde México al Río de la Plata; por lo tanto son mucho más afines a nuestra sensibilidad que las arábigo-andaluza" escribe Walsh en la contratapa de 1958 (Valladares y Walsh 1958). En este escrito reivindica las canciones escogidas: "Es un hecho curioso y lamentable que ignoremos el folklore del resto de España, que es de una riqueza y una variedad milagrosa. Estas canciones son del Norte, eternas y consabidas, usadas para arrullar a los niños, para lograr alegrar el trabajo, para estrechar la rueda amistosa" (Valladares y Walsh 1958). En cada uno de

los títulos de las canciones se describe su lugar de procedencia destacando, por su cantidad, Asturias, pero incluye a Santander, León, Castilla y una serie de romances de diferentes cancioneros del siglo XVI. Sigue justificando la realización del disco como homenaje a la canción tradicional española no solo porque es la voz de campesinos o trabajadores, sino porque la han puesto en valor grandes poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, José Bergamín, Federico García Lorca, que las incluye en sus obras de teatro (Valladares y Walsh 1958). En la versión que recoge el sello Orfeo de 1979, además de reproducir en la contratapa la poesía de las canciones, se hace un extracto del texto que Walsh escribiera para su primera edición.

Tabla 23.2: Título de las canciones de ambas caras del disco *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh.

Lado A	Lado B
1. *Ya se murió el burro o [El tururururú]* (Salamanca), Cancionero Salmantino	7. *En qué nos parecemos* (Santander)
2. *De los álamos vengo* (s. XVI), de Juan Vázquez	8. *Ya se van los pastores*
3. *Remendé o [Paloma del palomar]* (Asturias)	9. *Romance del enamorado y la Muerte* (siglo XVI)
4. *El conde Olinos o [Romance del conde Olinos]* (Castilla, siglo XVI)	10. *A la mar fui por naranjas* (Asturias)
5. *Al olivo, al olivo* (Asturias)	11. *Tres hojitas* (Asturias)
6. *Tres morillas o [Las morillas de Jaén]* (Morisca, siglo XIII)	12. *Eres alta y delgada* (Castilla)
	13. *Pícaro molinero* (León)
	14. *Navegando y navegué* (Asturias)

3. Las *Canciones del tiempo de Maricastaña* más de medio siglo después

Es conocida la admiración que Walsh tenía de la literatura española, de su lengua y sus canciones, pero la idea de recoger ese repertorio tradicional deviene de la conexión que la escritora hace del recorrido de esas canciones tradicionales que fueron parte del legado de los barcos: "Las hemos recogido no solo en España, sino en los más diversos lugares del mundo de boca de los españoles que las llevan en el corazón y que para cantarlas ni siquiera necesitan el arrimo de la guitarra; se bastan a capela e improvisando el ritmo con una botella y cucharitas", escribe Walsh en el anverso de la caja de la primera grabación de 1958 (Valladares y Walsh 1958).

La justificación de esta grabación tiene algunos matices que se han tenido en cuenta como que "[…] esta música rara vez trasciende las fronteras de España en la voz de los intérpretes profesionales que prefieren circunscribirse a repertorios del Sur que van desde la andaluza comercial hasta el cante jondo" (Valladares y Walsh 1958). Esta aseveración de Walsh generó la necesidad de hacer un acotado recorrido por la situación de la canción española grabada en fechas contemporáneas a *Canciones del tiempo de Maricastaña*. Para ello, se tomaron como referentes algunas figuras de la canción popular española reconocidas en Latinoamérica como Concha Piquer, Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Juanito Valderrama, Antonio Molina, entre otras voces, así como lo que se ha podido consultar en el catálogo que las discográficas tienen publicados entre las décadas de 1950 y 1960, en los que, efectivamente, no se encuentran grabaciones de este tipo de repertorio tradicional.[2] Lo que abunda en ellas es copla, flamenco, rumba, pasodobles, seguiriyas o bulerías. Hay una excepción que la marca: un EP de Conchita Piquer, donde sus letristas José Antonio Ochaita, Juan Solano y Xandro Valerio hicieron referencias al romance tradicional "Me casó mi madre" de 1948, en la canción-marcha con nombre homónimo. Las canciones que grabaron Walsh y Valladares no constituyen un repertorio habitual ni presente en los discos de los cantantes de la música popular española, aunque en la música académica sí se producen recolecciones y algunas grabaciones con la idea de rescate necesario. En este sentido, resulta novedosa la intención de Leda y María, ligada más a un pasado considerado "museístico" que se quiere contraponer a un repertorio "de moda" como el que ofrecen los cantantes del momento.

Otro apunte que se ha tenido en cuenta a la hora de contextualizar esta grabación viene del lado de las advertencias que Walsh realiza sobre la *performance* de estas canciones, "que pueden carecer de la fuerza el sabor y la dicción del nativo de España. Es una versión americana y, aunque imperfecta, pretende salvar la omisión de los intérpretes españoles que no las graban y quiere ser también un homenaje a ese pueblo anónimo que las creó" (Valladares y Walsh 1958). La dicción, como parte de la *performance*, es algo en lo

[2] Se ha revisado la catalogación publicada por Columbia, La voz de su amo, Discophon, Phillips, RCA (Sony Music), Regal y Algueró Discos, entre otros sellos.

que Walsh se detiene y resulta llamativo por la época en la que lo propone, puesto que empezaban por entonces los primeros cuestionamientos sobre este tipo de matices en la interpretación (Madrid 2009). "Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido, dotando de un 'grano' o una textura corporal a una vibración sonora, con todos sus parámetros en juego. El oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese 'grano vibrante' que es el sonido performado" (González 2009: 206). Walsh se adelantaba al pensar en sus oyentes como españoles afincados en Latinoamérica; la preocupación sobre "una versión americana, imperfecta" no tendría lugar para oyentes nativos de Argentina. Esas "imperfecciones" aludidas son perceptibles en la voz del canto con la pronunciación de las consonantes S, C y Z; y, tal vez, en el carácter sonoro registrado por los instrumentos, básicamente la guitarra acompañante en todas las canciones, excepto en "A la mar fui por naranjas", que está en versión *a cappella*, y en "Ya se van los pastores", con guitarra y pandereta.

Para cotejar esta preocupación de Walsh y lo que queda en las grabaciones, se han tomado dos canciones como indicadores comparativos que tienen un significado especial. La primera es "Tres Morillas", canción con la que Walsh quiere homenajear la labor de rescate y revalorización que hace Federico García Lorca y que, en palabras de María Jesús Viguera Molins, se constituye en canción portadora de un "conglomerado de experiencias y saberes trasvasados en varias direcciones, manifestados por escrito y también oralmente en diversos tipos de formas creativas, como relatos y poemas, refranes y cantos" (Viguera Molins 2014: 9). La otra canción es "A los árboles altos", quizá elegida por las características reivindicativas de las que se reviste este repertorio por parte de cantautores en el Cono Sur americano durante las dictaduras militares de Chile y Argentina. En estos dos hitos hay pasado, presente y futuro; *performance* y cuerpos.

4. "Tres morillas"

Para realizar una comparativa sobres las *performances* se han seleccionado tres versiones que permiten identificar dos diferencias importantes respecto a lo que se canta antes y después de la grabación de Leda y María (tabla 23.3). Antes: la grabación de 1931, de La Argentinita —voz— con García Lorca —piano—,

es la que tomamos como referencia por ser un registro icónico. Su soporte es un single gramofónico de pizarra (Yahni 2011; De la Ossa 2014) bajo el título de "Las morillas de Jaén". Según señala Yahni, la transcripción y grabación de "esas Canciones significaron algo más en el momento cultural español, […] sirvieron en gran medida para popularizar la resurrección y presencia de la música española" (Yahni 2011: 5). Esta idea fue compartida con el origen de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda y María, pero en ámbitos distintos al español. "Las tres morillas de Jaén" es una canción o zéjel recogido a principios del siglo

Tabla 23.3: Comparativa de tres versiones de la canción "Tres morillas" (1931, 1958 y 1976) [Consultadas 16/08/2023].

	1931	1958	1976
Intérpretes	La Argentinita y Federico García Lorca	María Elena Walsh y Sergio Panitsch	Teresa Berganza y Narciso Yepes
Poema	Sin modificaciones del romance original, 23 versos	Con modificaciones (ver tabla 23.4)	Sin modificaciones
Voz-melodía	Transcrita por F. García Lorca bajo el título de "Las morillas de Jaén"	Compases 14 y 19, melismas de descenso	Sin modificaciones a la versión original y con el título "Las morillas de Jaén"
Instrumento acompañante	Piano 8 cc. 4+4 Estructura frigia descendente del I al V	Guitarra Cambia introducción: reduce los compases a 4, cambia arpegios por escalas, pero conserva la estructura frigia descendente	Guitarra Con escasas modificaciones a la partitura original. Elimina algunas escalas que hace al unísono el piano.
Soporte	78 rpm,[5] La Voz de su Amo, *Colección de Canciones Populares Antiguas*	LP, casete y CD (ver tabla 23.1)	Grabación realizada en diciembre de 1976, en Múnich, Alter Hercules-Saal, inicialmente por Deutsche Grammophon
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=MLiK8NtQElc	https://www.youtube.com/watch?v=CtBQK3rS74c	https://www.youtube.com/watch?v=YhztPVeXZZ4

[3] Remasterizada en 1994: *Federico García Lorca & La Argentinita. Colección de Canciones Populares Españolas.* Sonifolk 20105.

XVI en el *Cancionero poético-musical de Palacio*, si bien su origen árabe se sitúa en el siglo IX, como relata Viguera Molins (2014).[4]

La versión de 1931 se origina en la transcripción y arreglos que hace Lorca del cancionero tradicional, que revela un conocimiento vasto tanto de la parte literaria como de la música popular y el cante jondo, sin duda devenida del magisterio de Falla. Ello se hace audible tanto en el rol que le da al piano como al de la voz, "acertado siempre al descubrir el ritmo y la armonía implícitos en la canción" (Yahni 2011: 5). En palabras de Federico de Onís, la labor de Lorca en lo que al folclore musical se refiere no fue la de un especialista, "sino la de un artista que buscaba en lo popular el placer del descubrimiento e interpretación de un arte distinto, lleno de originalidad, perfección y belleza" (De Onís 1940: 371). La grabación —remasterizada y disponible en diferentes plataformas— incluye el sonido de fondo de la púa al rozar la pizarra, que traspasa el tiempo situando al oyente en el momento en el que se realizó. La voz de Encarnación López tiene una impostación clara y directa, con un dominio fluido de los melismas que introduce en ascensos y descensos, algunos no incluidos en la partitura. Esto, entendemos, se deriva de su plena identificación con el flamenco, "fue reconocida en vida como la más alta expresión del flamenco de su tiempo" (Murga Castro 2012: 12).

En el disco de 1958 es María Elena Walsh la cantante del dúo que tiene a cargo la versión de "Tres morillas". Su voz tiene una sonoridad más redonda que la de Leda, como se puede distinguir en el resto de las versiones, y la acompaña Jorge Panitsch a la guitarra. Si se compara con la versión de Lorca, la introducción de la guitarra se reduce a cuatro compases y no toma los arpegios quebrados originales, sino que hace una escala frigia descendente. Por otra parte, a diferencia de la parte asignada al piano en la primera grabación, la guitarra acompaña la voz realizando contrapuntos en movimiento contrario, tanto cuando la voz asciende como cuando desciende. Los interludios y postludios se eliminan. Finalmente, y ya en el campo de la "traducción", Walsh introduce cambios en el texto de la segunda parte de la canción, pro-

[4] Viguera Molins (2014: 834): "La primera documentación escrita sobre este zéjel se localiza en el Oriente árabe en el siglo IX, cuando también llegaría a al-Ándalus, desde donde pasó a un registro escrito en castellano a principios del siglo XVI".

poniendo la anacronía o analepsis literaria (tabla 23.4). Tal vez este recurso es parte de esa idea de recuperación del romance, pero adaptado al momento y al lugar. Quedan muy lejos en el tiempo y en el espacio las disputas entre moros y cristianos en la Argentina de mediados del siglo xx.

Tabla 23.4: Reinterpretación de Walsh del texto original de la segunda parte de la canción "Tres morillas".

Tres moricas tan lozanas Iban a coger manzanas Y hallábanlas tomadas En Jaén: Axa y Fátima y Marién. Díjeles: ¿Quién sois, señoras, de mi vida robadoras? Cristianas que éramos moras En Jaén: Axa y Fátima y Marién. Tres morillas me enamoran En Jaén: Axa y Fátima y Marién.	Tres morillas tan lozanas Iban a **cortar** manzanas Y hallábanlas **cortadas** En Jaén: Axa **y**-Fátima y Marién. **Y hallábanlas cortadas** **Y tornaban desmayadas** **Y las colores mudadas** En Jaén: Axa y Fátima y Marién.

La versión de Teresa Berganza con la guitarra de Narciso Yepes, grabada en diciembre de 1976, en la Alter Hercules-Saal Múnich, sigue textualmente el romance y con pequeñas modificaciones la música. El acompañamiento es el que aporta matices: la guitarra no dobla la voz, solo está como un apoyo con acordes, y cuando acaba el verso sí inserta breves escalas o adornos para sostener las notas largas del canto. Esta grabación realizada en vivo en un concierto de música académica tiene su importancia en la consideración de un repertorio que nace como el rescate de sencillas canciones populares españolas, que fue ganando en difusión y, como lo expresara Viguera, logra traspasar las fronteras de espacios y épocas.

5. "En qué nos parecemos"

La grabación de Leda y María de "En qué nos parecemos" es la primera de la que tenemos registro sonoro como canción popular. Su segunda

estrofa, "A los árboles altos", da nombre a una canción popular española que pertenece a *Cantos de la montaña. Colección de canciones populares de la Provincia de Santander*, armonizadas por el maestro Rafael Calleja (1901). La versión que Leda y María ofrecen en *Canciones en los tiempos de Maricastaña* es un encuentro de estrofas de las cuales, hasta el momento, no ha sido posible confirmar el origen de la primera, "En qué nos parecemos". Tampoco aparece en las versiones de grupos o solistas españoles, lo que induce a pensar que tal vez pertenezca a otro romance y se haya entremezclado en el camino de los siglos entre España y el Río de la Plata. La segunda estrofa es común a todas las grabaciones localizadas y responde parcialmente —versos y melodía— a la transcripción hecha por Rafael Calleja y publicada en 1901 (tabla 23.5).

Tabla 23.5: Texto de la canción "En qué nos parecemos" / "A los árboles altos" en las versiones de Walsh (1958), Quilapayún (1969) y Nuevo Mester de Juglaría (1973).

"En qué nos parecemos" (1958)	"En qué nos parecemos" (1969)	"A los árboles altos" (1973)
En qué nos parecemos Tú y yo a la nieve Tú en lo blanca y galana Yo en deshacerme. *A los árboles altos* *Los mueve el viento* *Y a los enamorados* *El pensamiento.*	En qué nos parecemos Tú y yo a la nieve Tú en lo blanca y galana Yo en deshacerme. *A los árboles altos* *Los mueve el viento* *Y a los enamorados* *El pensamiento.*	*A los árboles altos* *Los mueve el viento* *Y a los enamorados* *El pensamiento.* Corazón que no quiera sufrir dolores, pase la vida entera libre de amores. Corazones vacíos yo no los quiero, que cuando doy el mío lo doy entero.

En la contratapa de la versión de Nuevo Mester de Juglaría, *Romances y Canciones Populares, vol. II*, la canción está vinculada al Cancionero de Cantabria y el registro de la canción aparece bajo el título de "A los árboles altos". Sin embargo, el grupo chileno Quilapayún (1969) y otras grabaciones latinoamericanas posteriores la nombran como hicieron Valladares

y Walsh, "En qué nos parecemos", iniciando esta canción un recorrido ligado completamente a cantos de reivindicación política e incluso perdiendo por el camino el origen de esta versión que fue la de Leda y María (tabla 23.6).

Tabla 23.6: Características de la canción "En qué nos parecemos" / "A los árboles altos" en las versiones de Walsh (1958), Quilapayún (1969) y Nuevo Mester de Juglaría (1973) [Consultadas 16/08/2023].

	1958	1969	1973
Intérpretes	Leda y María	Quilapayún	Nuevo Mester de Juglaría
Poema	Agregada una estrofa "En qué nos parecemos"; reducida a una estrofa "A los árboles altos"	Sin modificaciones a la versión de Walsh	Sin la estrofa de "En qué nos parecemos" y "A los árboles altos"; 3 estrofas
Voz-melodía	Solo + dos entradas Melodía de árboles altos con diferencias	Solo + dos entradas Igual que la anterior	Solo-grupo Melodía con diferencias rítmicas y melódicas
Instrumento acompañante	Guitarra-sin introducción	Guitarra con introducción e interludio	Guitarra con introducción e interludios
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=xHcCm8miH1s	https://www.youtube.com/watch?v=Kiso-67pqpU	https://www.youtube.com/watch?v=-84JZmFtOpw
Soporte original	Varios formatos	LP (vinilo), Odeon	LP (vinilo 33rpm), Philips

Si tomamos solo la parte de "A los árboles altos" de esta canción conservamos las siguientes grabaciones: una versión en concierto de Joaquín Díaz de 2012, la de su CD *Los silencios sonoros* de 2004 del mismo cantautor y otra con fecha sin determinar de la década de 1980, también de Díaz.[5] Además de la ya nombrada, de 1973, del grupo segoviano Nuevo Mester de Juglaría. El grupo chileno la publica en el álbum *Quilapayún 3*, en 1969. Esta ver-

[5] "A los árboles altos", https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-canciones-ficha.php?id=1115 y "A los árboles altos", https://www.youtube.com/watch?v=xhgV6aUoUc0 [Consultados 13/05/2023].

sión, dirigida por Víctor Jara, deriva exactamente de la que hicieron Leda y María de 1958 y se titula "En qué nos parecemos".[6] Publicado inicialmente en Chile y en 1970 en Uruguay, esta canción se popularizó al asociarla a cantos de resistencia, como lo recoge el Proyecto *Cantos cautivos*,[7] desarrollado inicialmente en colaboración con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago, Chile) adherida a la Society for Ethnomusicology y al British Forum for Ethnomusicology.

Manuel Loyola (2019) hace mención a la importante circulación de los motivos y canciones de la resistencia española entre los chilenos, que se puede extender a otros países sudamericanos en épocas de dictadura. Loyola da protagonismo al rol que desempeña en todo hecho histórico la circulación de medios materiales y simbólicos que colectivos o individuos se apropian, dándole una resignificación de acuerdo con sus contextos y aspiraciones. Al hacer referencia a la grabación de Quilapayún en 1969 le adjudica a Sánchez Ferlosio dos de las canciones incluidas; "Dicen que la patria es" (o "Canción de Soldados") y la tradicional española "En qué nos parecemos" (Loyola 2019). Evidentemente Loyola desconoce la grabación de Valladares y Walsh (1958) y asocia las dos canciones a Sánchez Ferlosio, pero "En qué nos parecemos" no consta en ninguno de sus discos.

La versión inicial de Leda y María muestra la voz de ambas cantantes haciendo un juego de imitaciones en las que el color metalizado y explosivo de Valladares es respondido por una voz de Walsh que la imita y que cuesta reconocer. Walsh, en la mayoría de sus interpretaciones, ofrece una voz de cuerpo más redondo y de líneas onduladas. Valladares empezaba a experimentar su particular manera de expresar afilando cada verso, como en "nuestro indio y nuestro mestizo son sabios en clavar la puñalada de este canto" (Valladares en Vilas *et al.* 2021: 70). La versión vocal de Quilapayún tiene una calidez diferente, los registros menos agudos y con contrastes más suaves ayudan a escuchar con cierta calma la misma canción sin modificaciones de ritmo ni melodía. La diferencia es que, en esta última, la guitarra hace una introducción y varios interludios. Difieren claramente de las dos versiones

[6] Quilapayún, "En qué nos parecemos", https://www.youtube.com/watch?v=Kiso-67pqpU [Consultado 13/05/2023].

[7] *Cantos Cautivos*, https://www.cantoscautivos.org/es/about.php [Consultado 11/05/2023].

españolas citadas por la pronunciación de las "Cs" de las dos palabras más sonoras: "pare**c**emos", "desha**c**erme".

Una pausa para continuar

El triángulo María Elena, Leda y María Castaña, junto a la selección de canciones tradicionales españolas, sirven para ofrecer una relación atemporal de las diferentes asimetrías relacionales en las construcciones históricas. *Canciones en los tiempos de Maricastaña* ha permitido un estudio y recuperación de melodías populares españolas con más recorrido del que se propusieron sus autoras al inicio del proyecto. Lo que comienza como un reconocimiento a la tradición hispana tiene, hasta el momento, una doble lectura que ponemos a consideración. La primera tiene correlación en la circulación de estos repertorios cancionísticos en toda Latinoamérica y la península, generando incorporaciones, mutaciones y repeticiones en sus versos que, además de señalar las riquezas y singularidades de épocas y lugares, inciden en las decisiones de sus cantantes, en la *performatividad*. Decisiones a la hora de establecer el orden de las canciones en el disco, de incluir o quitar versos, de repetirlos, retrogradarlos o aplicarles la analepsis literaria, con la intención de remarcar o poner énfasis. De las dos canciones escogidas para focalizar la reflexión y el estudio, "Tres morillas" ofrece un ejemplo claro de selección de versos, dejando fuera un conflicto que lleva siglos de difícil solución, el de moros y cristianos; de Oriente y Occidente. "En qué nos parecemos" es abordada por Leda y María como una canción de amor con una sonoridad punzante, tal vez de revelación a través del canto exclamado de su propia historia de amor vedado.

La segunda lectura adquiere connotaciones reivindicativas dobles. Por una parte, la suma de reconocimientos que tuvo la grabación inicial de las canciones populares de García Lorca con La Argentinita hizo que el propio Lorca advirtiera la importancia del registro en gramófono para el mayor conocimiento y la mejor difusión de estas (Hölzl y Heiber 2007: 9). El éxito de la grabación original tuvo un desgraciado escenario de impulso, como fue el de la guerra civil española. Al proscribirse toda la obra de García Lorca, que formaba parte del bando republicano, las copias de estas grabaciones desaparecieron, pero el asesinato y el propósito de exterminar su legado no hizo más que accionar

su denuncia fuera de España, sobre todo en Latinoamérica. De ahí que estas canciones fueran tomadas como himnos de resistencia a las dictaduras de Pinochet y Videla, entre otras, décadas más tarde. La otra connotación es la que pretende reivindicar el silencio al que fue sometida parte de la obra de Walsh, no solo por las dictaduras sino también por un sector dominante de los intelectuales de izquierda que invisibilizaron parte de su trabajo discográfico.[8] No hay ninguna referencia a la versión de "En qué nos parecemos" en los textos revisados sobre la canción tradicional española ni en otras grabaciones, a pesar de que la versión de Quilapayún es muy semejante, lo que induce a pensar que sus integrantes la debieron escuchar y conocer de alguna manera. Tal vez esa invisibilización pudo tener su razón en un encuentro con Violeta Parra en París, en 1954, cuando estaba en pleno ascenso el dúo Leda y María; María Elena Walsh lo describió: "hubiéramos querido hablar […] pero fue imposible. Recibimos una serie de estocadas intempestivas, de las que sólo recuerdo el insulto 'burguesas'. […] No aludía tanto a nuestra extracción social, sino que rabiaba contra la racha de prosperidad que atravesábamos en medio de la paupérrima colonia hispanoamericana de París" (Walsh en Pujol 2011: 235). La tolerancia y el reconocimiento a otras identidades políticas, sociales o de género aún no tenían lugar en pleno siglo xx. *Canciones del tiempo de Maricastaña* suma, pues, un acercamiento más al repertorio de canciones de María Elena Walsh, compositora y poetisa cuyo legado ofrece múltiples intersecciones, márgenes y bordes que animan a continuar con su estudio.

Bibliografía

Alabarces, Pablo (2021): *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Buenos Aires: Calas.

Amuchástegui, Irene (2019): "Leda Valladares en las entrañas de América", en *Revista Ñ. Escenarios*. 6 de julio. https://www.clarin.com/revista-n/escenarios/leda-valladares-entranas-america_0_8kpOL3lvt.html [Consultado 20/08/2023].

[8] En la ponencia "María Elena Walsh, ¿una cantautora por 'descubrir'?", en *Oprimidos por las formas de la belleza: Jornadas internacionales sobre Leonard Cohen y la canción de autor*, la autora de este trabajo documentó cómo es soslayada la faceta de cantautora de Walsh por los propios integrantes de los llamados grupos de Nueva Canción, Canción de protesta, Canción de autor, etc.

Calleja, Rafael (1901): *Cantos de la montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: Tipogafía del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón.

Copello, Fernando (2013): "María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros", en *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 9. https://doi.org/10.4000/lirico.1197 [Consultada 16/08/2023].

De la Ossa Martínez, Marco Antonio (2014): "García Lorca: la música y las canciones populares españolas", en *Alpha*, 39: pp. 93-121.

De Onís, Federico (1940): "García Lorca, folklorista", en *Revista Hispánica Moderna*, 3/4: pp. 369-371.

Dujovne Ortiz, Alicia (1982): *María Elena Walsh*. Madrid: Júcar.

García-Fernández, Miguel (2013): "Las mujeres en las ciudades gallegas de la Baja Edad Media: espacios, actividades, relaciones y conflictos", en José Manuel Aldea Celada, Carmen López San Segundo, Paula Ortega Martínez, María de los Reyes de Soto García y Francisco José Vicente Santos (coords.), *Los lugares de la historia*. Salamanca: Asociación de Jóvenes Historiadores, pp. 203-227.

González, Juan Pablo (2009): "De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXIII/23. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1038 [Consultado 20/08/2023].

González Barroso, Mirta Marcela (2021): "María Elena Walsh en Madrid (1974): una reconstrucción hemerográfica", en Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.), *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 511-524.

Loyola, Manuel (2019): "El canto republicano español en la tradición musical-militante de la izquierda chilena del siglo xx", en *Temas Americanistas*, 43: pp. 60-80.

Madrid, Alejandro L. (2009): "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", en *Trans. Revista transcultural de música*, 13. https://www.sibetrans.com/trans/article/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier [Consultado 20/08/2023].

Murga Castro, Idoia (2012): "La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata", en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 85: pp. 11-24.

Otero Cepeda, Encarna (2009): "María Castaña. Unha rebelde do século xiv que se convertiu nunha lenda popular", en *Álbum de Mulheres*. Consello da Cultura Gallega. http://culturagalega.gal/album/detalle.php?id=203 [Consultado 20/08/2023].

Pérez Sánchez, Alfonso (2013): "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora", en *Trans. Revista transcultural de música*, 17. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-04.pdf [Consultado 20/08/2023].

Portela Silva, María José (2007): *Documentos da Catedral de Lugo. Siglo xiv.* Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Pujol, Sergio (2011): *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé (ed. original 1993).

Risco, Manuel, OSA (1796): *España sagrada: tomo XL, antiguedades de la Ciudad y Sta. Iglesia de Lugo, memorias de los insignes Monasterios de S. Julian de Samos, y S. Vicente de Monforte...* Madrid: Oficina de la viuda e hijo de Marín. https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4601 [Consultado 20/08/2023].

Ulanovsky, Carlos (2009): *Días de radio (1920-1959). Historia de los medios de comunicación en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé (ed. original 2004).

Viguera Molins, María Jesús (2014): "'Tres morillas', entre al-Ándalus y Jaén", en *IX Encuentros de Frontera. Economía, sociedad y Derecho en la Frontera. Homenaje al profesor Emilio Molina López.* Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 833-843. http://www.medinaalandalus.com/tres-orillas/ [Consultado 20/07/2022].

Vilas, Paula; Latorre, María Pía; Castelli, Gabriela; Zangroniz, Virginia y Martínez, Marcelo (2021): "Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino", en *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 3/2: pp. 57-73.

Yahni, Roberto (2011): "García Lorca y el folklore imaginario", en Raquel Macciucci (dir.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, FAHCE, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2842/ev.2842.pdf [Consultado 20/08/2023].

Grabaciones sonoras y audiovisuales

"A los árboles altos" [Joaquín Díaz] [vídeo]. Sin fecha [¿década de 1980?]. https://www.youtube.com/watch?v=xhgV6aUoUc0 [Consultado 20/08/2023].

Canal Encuentro (2012): *María Elena Walsh: La juglaresa* [documental]. Canal Encuentro, "Memoria iluminada", temporada 2, episodio 2. Virna Molina y Ernesto Ardito, dirs. http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8070/4186?temporada=2 [Consultado 20/08/2023].

"En Qué Nos Parecemos" [Leda Valladares · Maria Elena Walsh] [vídeo]. 1958 (reed. 1998). https://www.youtube.com/watch?v=xHcCm8miH1s [Consultado 20/08/2023].

"García Lorca-La Argentinita-Las Morillas de Jaen" [vídeo]. 1931. https://www.youtube.com/watch?v=MLiK8NtQElc [Consultado 20/08/2023].

Hölzl, Barbara y Heiber, Ralf (2007): *Federico García Lorca. Canciones populares españolas*. *Granados. Doce Tonadillas* [CD]. Gramola 98823.

"Nuevo Mester de Juglaría-A los árboles altos" [vídeo]. 1973. https://www.youtube.com/watch?v=-84JZmFtOpw [Consultado 20/08/2023].

"Quilapayún-En Qué Nos Parecemos" [vídeo]. 1969. https://www.youtube.com/watch?v=Kiso-67pqpU [Consultado 20/08/2023].

"Teresa Berganza *Las morillas de Jaén* by F.G. Lorca" [con Narciso Yepes] [vídeo]. 1976. https://www.youtube.com/watch?v=YhztPVeXZZ4 [Consultado 20/08/2023].

"Tres Morillas" [Leda Valladares-Maria Elena Walsh] [vídeo]. 1958 (reed. 1974). https://www.youtube.com/watch?v=CtBQK3rS74c [Consultado 20/08/2023].

Valladares, Leda y Walsh, María Elena (1958): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP]. Disc Jockey 77076.

— (1963): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP]. Disc Jockey LD 15084.

— (1974): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP, reedición]. Disc Jockey LD 77076.

— (1979): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [casete, reedición]. Diapasón 77502.

— (1979): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP, reedición]. Orfeo (3) 175.022.

— (2010): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [CD, reedición]. Disc Jockey, D&D DK15021.

https://doi.org/10.31819/9783968695600_024

24. EL DEBUT DISCOGRÁFICO DE NACHA GUEVARA EN ESPAÑA: ENTRE EL CABARÉ Y LA CANCIÓN DE AUTOR

Rosalía Castro Pérez*
Universidad de Oviedo

Resumen: El binomio artístico formado por Nacha Guevara y Alberto Favero se asienta en España entre 1976 y 1982 huyendo de la dictadura argentina. El carácter polifacético de Guevara, unido a su despliegue interpretativo y a la novedad del espectáculo con el que se presentan, "Nacha de noche", produce un importante impacto en el público español de la Transición. Ello se traduce en giras por el país, apariciones en televisión y la publicación de siete discos con la discográfica Hispavox. Con el propósito de retratar la imagen sonora con la que Guevara se presenta en España, este ensayo ofrece un análisis performativo de sus dos primeros discos; *Nacha de noche* y *Amor de ciudad grande*. Estas producciones de 1977 son, en cierta medida, complementarias, ya que buscan dar al público español la idea de una artista heterogénea. Así, en el primer disco se rescata su faceta teatral y la cantante asume diferentes personajes a través de *performances* cargadas de crítica social e ironía, mientras en el segundo se muestra su vertiente más melódica asociada a la canción de autor. Para este estudio se presta especial atención a los conceptos de vocalidad de Leslie Dunn y Nancy Jones y al análisis de la canción grabada, tal y como propone Allan Moore.

---

* Beneficiaria de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Universidades, Gobierno de España. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)" (MCI-20-PID2019-108642GB-I00) de la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

Palabras clave: Nacha Guevara, Alberto Favero, Hispavox, análisis de la canción grabada, vocalidad.

NACHA GUEVARA'S DEBUT ALBUMS IN SPAIN: BETWEEN CABARET AND SINGER-SONGWRITER MUSIC

Abstract: *The artistic duo formed by Nacha Guevara and Alberto Favero settled in Spain between 1976 and 1982 fleeing the Argentine dictatorship. Guevara's multifaceted character, together with her interpretative display and the novelty of the show with which they perform, "Nacha de noche", produces an important impact on the Spanish public of the Transition. This resulted in tours around the country, television appearances and the release of seven albums on the Hispavox record label. This essay offers a performative analysis of his first two albums,* Nacha de noche *and* Amor de ciudad grande *with the intention of portraying the sonic image with which Guevara presents himself in Spain. These 1977 productions are, to a certain extent, complementary, as they seek to give the Spanish public the idea of a heterogeneous artist. Thus, in the first album, her theatrical side is brought to the fore, where the singer takes on different characters through performances charged with social criticism and irony. The second shows her more melodic side associated with singer-songwriters' songs. For this study, special attention is paid to the concepts of vocality by Leslie Dunn and Nancy Jones and to the analysis of the recorded song, as proposed by Allan Moore.*

Keywords: Nacha Guevara, Alberto Favero, Hispavox, recorded song analysis, vocality.

Introducción

A finales de 1975, como consecuencia de la muerte de Franco, se produce en España una apertura ideológico-política, favorecida por las transformaciones gubernativas que se adivinaban, y que contribuyeron a desencadenar una serie de cambios en lo que a la situación social de la mujer se refiere. Declarado el Año Internacional de la Mujer, se produce entonces una eclosión de asociaciones feministas, así como la organización clandestina de las I

Jornadas de la Liberación de la Mujer, cuya importancia radica en la llegada a un consenso respecto a la discriminación que sufrían y al reclamo de justicia, y un protagonismo en la reivindicación de sus derechos (Borreguero *et al.* 1986: 14). Hay que tener en cuenta que, por poner algunos ejemplos, el uso de anticonceptivos estuvo prohibido en España hasta 1978 o que la ley de divorcio y los bienes gananciales no se aprueba hasta 1981 (Garrido 1997: 560).

En el ámbito artístico, el cine se contagia del nuevo espíritu social del momento y comienza a producir películas con un claro sesgo crítico e implicación política que, a su vez, conviven con otras tipologías que se empiezan a desarrollar ya a finales de los sesenta como el "Spaguetti Western", el "Landismo", cuyo protagonista más característico es Alfredo Landa, o el cine del "destape" (Fraile 2013: 189). Es en este último donde se produce una mercantilización de la anatomía femenina que, tal como apunta Mulvey (1975), da lugar al voyeurismo, al instinto escopofílico de un público masculino por antonomasia. En el teatro también se va a seguir esta tendencia. Con la paulatina abolición de la censura, las vedettes y vicetiples centrarán sus espectáculos en la exhibición del cuerpo en detrimento de argumentos previsibles, que buscan la carcajada del público y que recurren con frecuencia, musicalmente, a éxitos del pasado (Montijano 2011: 467).

En el campo de las cantantes encontramos en la década de los setenta varias soluciones. Junto a la escena de la música melódica, con artistas como Rocío Jurado o Rocío Dúrcal, convive también una música más ligera e ingenua representada por Karina o Marisol. Una tercera vía la configura la canción de autora, donde voces como Rosa León, Elisa Serna o Cecilia muestran un compromiso con los conflictos sociales y políticos, equiparándose a sus colegas varones.

En este contexto, y tras ser perseguidos por la Triple Alianza Anticomunista (AAA) y pasar por México y Perú, Nacha Guevara y Alberto Favero se asentaron en España durante seis años. El carácter polifacético de Guevara y su despliegue interpretativo llama la atención al público español, quien da una gran acogida a su espectáculo "Nacha de noche", como recoge la prensa. Esto conllevará que medios de comunicación, como la televisión, también se interesen por ella, con toda la promoción que eso supone. Asimismo, surge también una fructífera colaboración con la discográfica Hispavox que,

en su afán por conseguir la hegemonía en el mercado hispano, le producirá siete discos. Así, bajo la dirección artística de Rafael Trabuchelli y el músico, compositor y arreglista Waldo de los Ríos, los discos de Guevara presentan el característico "Torrelaguna sound" (Party 2009: 83), que toma el nombre de la calle donde estaba situado el estudio de Hispavox, presente también en discos de cantantes como Karina, Raphael o Miguel Ríos y que se caracteriza por el empleo de sobregrabaciones, sonidos cuidados, etc. Esta sonoridad la encontramos en todos los discos, excepto *Nacha de noche*, donde realizan la transposición del espectáculo teatral al disco y, por tanto, conserva los efectivos vocales de Guevara y Favero y el acompañamiento pianístico.

Con el objetivo de analizar cómo Guevara se presenta ante el público español y se hace un hueco dentro del mercado discográfico y teatral de este país, repararemos en el análisis performativo de sus dos primeros discos: *Nacha de noche* (Guevara 1977a) y *Amor de ciudad grande* (Guevara 1977b). Lanzados en 1977, ambos presentan soluciones diferentes. El primero es la translación a LP de una función de su espectáculo, concretamente del realizado el 29 de octubre de 1976 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. En el segundo, grabado de junio a noviembre de 1977, Guevara se presenta como una intérprete de canciones de cantautores y poetas latinoamericanos dejando, de este modo, constancia de su procedencia. Observamos así que con estos discos la artista debuta en el mercado español presentando su amplio abanico expresivo y creativo, lo que llamará la atención del público español y favorecerá una pronta aceptación de su propuesta por parte de la crítica y el público.

Teniendo en cuenta que la *performance* constituye al actor, siendo su identidad un mero efecto (Franco Peplo 2014: 7), el análisis de estos discos nos permitirá indagar en su discurso como artista, marcado por su sarcástica vocalidad femenina, en cuanto a la construcción de significados no verbales, y por un contenido definido por la ironía y la sátira, si nos centramos en los significados verbales. Así, partiendo del enfoque de la *performance* que presenta Butler (1995) y su aplicación a la música de la mano de Cusick (1994), analizaremos sus dos primeros discos y su puesta en escena apoyándonos en diversos autores: Moore (2012) y Tatit (2003) para la proxemia y los significados de las canciones; Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994) para el estudio del *embodied* y la vocalidad; y Hutcheon (1995) para la comprensión de

su discurso, donde la ironía y la sátira se emplean para deconstruir realidades asentadas de carácter social y político.

1. Del Di Tella al Valle-Inclán

Nacha Guevara nace en Mar de Plata el 3 de octubre de 1940 y es anotada en el Registro Civil como Clotilde Acosta Badaluco. A partir de 1967 empieza a utilizar el seudónimo Nacha Guevara, en honor a su padre y a Ernesto Che Guevara (1928-1967).[1] Estudió baile y actuación, fue modelo e hizo teatro dirigida por Juan Silber en *Locos de verano* de Gregorio de Laferrere en 1965. Todo ello se va a ver reflejado en sus espectáculos, como así lo señala Alberto Favero en una entrevista para la revista *Crisis* de 1974, a propósito del espectáculo *Las mil y una Nachas*:

> "No puede haber otra persona que haga *Las mil y una Nachas.* Ponele [*sic*] que haya una intérprete que tenga suficiente capacidad para ser actriz cómica y dramática, y cantante, y bailarina. Ya es bastante ¿no? Pero aun así no podría hacer este espectáculo, porque la velocidad de los cambios es tan grande que tendría que haber sido también modelo para lograr el cambio rápido de los vestidos".[2]

Su primer recital lo ofreció en Buenos Aires con el título de *Nacha de noche*; pero, en realidad, su primer gran éxito lo consiguió en 1969 con la obra "Anastasia querida", montada en colaboración con Alberto Favero, que se convirtió en su compañero artístico y personal (González Lucini 2007: 298). Esta propuesta se enmarcaba en el ámbito transgresor del Instituto Di Tella. Recordemos aquí que el Instituto Torcuato Di Tella se fundó en 1960 y en 1963 abrió su emblemática sede en la céntrica calle Florida de Buenos Aires, en donde desarrollaban sus tareas el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva; el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), a cargo de Alberto Ginastera,

---

[1] "Nacha Guevara", en *EcuRed. Enciclopedia cubana*. https://www.ecured.cu/Nacha_Guevara#cite_note-Che_Guevara-2 [Consultado 20/09/2022].

[2] Mario Benedetti, "Cantar opinando", en *Crisis*, n.º 12, abril de 1974: 22-26.

y el Centro de Artes Visuales (CAV), liderado por Jorge Romero Brest. Este espacio era conocido como el "templo de las vanguardias artísticas" (Longoni y Mestman 2008: 52).

En 1971 estrenan un nuevo espectáculo periodístico-musical titulado *Éste es el año que es*, en el que Guevara interpreta canciones de autores como Boris Vian, Sheldon Harnick o Tom Lehrer, entre otros (González Lucini 2007: 298). Este espectáculo se grabó en directo y se publicó en un LP manteniendo el título del espectáculo teatral (Hispavox, 1971), editado luego en España, en 1978, con el nombre de *Sus primeras grabaciones*.

Dos años más tarde, estrena *Las mil y una Nachas*. En 1974, tras verse amenazada de muerte por el régimen derechista que gobernaba en Argentina, Guevara se exilia en México y realiza una intensa gira por todo el país. Más tarde, también se va a Perú. Será en 1975 cuando regrese a su lugar de origen para realizar una versión modernizada de *Las mil y una Nachas*, pero el día del estreno estalla una bomba en el teatro. A raíz de ello, Guevara suspende las representaciones y vuelve a salir de Argentina (González Lucini 2007: 298).

Durante 1976 realiza una gira por toda Latinoamérica y aterriza en España, en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. Llega con un pequeño contrato en el que se fijaban doce funciones semanales. Allí conseguirá hacer más de trescientas representaciones, manteniéndose en cartel hasta el 3 de julio del año siguiente, es decir, más de treinta y cinco semanas.[3] Posteriormente hace giras por toda España con ese mismo espectáculo y siempre acompañada por Alberto Favero. Guevara hace referencia en sus entrevistas y en sus redes sociales a que llegaron en el momento exacto a España, ya que aquí se estaba empezando a gestar un cambio político y social que hizo posible la acogida de su espectáculo, en el que se abordaban temas que no se tocaban en España desde hacía años.[4] Entre esos contenidos a los que hace referencia podemos señalar la crítica a las clases dirigentes, la falta de libertad o las injusticias fruto de estar inmersos en regímenes totalitarios.

---

[3] Información extraída del apartado "Cartelera" del diario *ABC* desde el 29 de octubre de 1976 hasta el 3 de julio de 1977.

[4] "Nacha Guevara. Mis primeros años en España" [vídeo], https://www.youtube.com/watch?v=7ty_8jjnc9I [vídeo] [Consultado 23/04/2022].

Junto con *Nacha de noche*, cabe mencionar los discos publicados con la discográfica Hispavox y Warner, así como sus apariciones en televisión. En cuanto a los primeros, la discográfica Hispavox publica siete discos: *Nacha de noche. Nacha Guevara en vivo con Alberto Favero* (1977), *Amor de ciudad grande* (1977), *Sus primeras grabaciones* (1978), *Para cuando me vaya* (1978), *Nacha Guevara con Benedetti y Favero* (1979), *Aquí estoy* (1981) y *Viva Sevilla* (1982). En el caso de *Sus primeras grabaciones*, cabe apuntar que lleva el sello de la discográfica Warner, aunque fue distribuido en España por Hispavox, lo que nos muestra la ambición internacional de la compañía y la prueba práctica que llevaba a cabo la discográfica, consistente en distribuir a artistas de otros sellos extranjeros. El hecho de que la artista publicara con esta compañía durante esos años fue debido a la relación que se estableció entre el dúo y el director de Hispavox por aquel entonces, José Luis Gil. Después de ir a ver uno de sus espectáculos, Gil detectó un contenido válido y con potencial para ser también discográfico; de ahí surge el LP *Nacha de noche*, al que seguiría muy de cerca en tiempo *Amor de ciudad grande*. Guevara señala que se sintió muy cómoda trabajando con él, al igual que Favero, lo que dio lugar a un fructífero trabajo y numerosas ventas.[5]

El eco de Guevara se hizo notar también en la televisión. Desde su llegada a este país, aparece al menos una vez por año, aumentando sus intervenciones progresivamente con el paso del tiempo, lo que demuestra la buena acogida de la artista por los medios y el aumento de su impronta en nuestro país. Según la información extraída de la prensa y la televisión, Guevara aparece en programas como "Esta noche… fiesta",[6] "Retrato en vivo",[7] "Música maestro"[8] o "De ahora en adelante",[9] así como también eran frecuentes

[5] "Nacha Guevara. Mis primeros años en España"…

[6] "Esta noche… fiesta" [vídeo], 23 de septiembre de 1976, Televisión Española, https://www.rtve.es/play/videos/esta-noche-fiesta/esta-noche-fiesta-23-11-1976/4610922/ [Consultado 07/09/2022].

[7] "Segundo programa", en *ABC*, "Retrato en vivo", 21 de julio de 1981: 102 (Nacha Guevara, invitada al programa "Retrato en vivo").

[8] "Música, maestro. Su nombre es Nacha", en *La Vanguardia*, "Programas para hoy", 11 de diciembre de 1981: 59.

[9] "De ahora en adelante", en *La Vanguardia*, "Programas para hoy", 12 de febrero de 1982: 56.

la presencia de alguna de sus canciones en la "Carta de ajuste".[10] De gran interés son los especiales que se hacen a su figura, como el del día 16 de septiembre de 1977 en Televisión Española.[11] Todo ello evidenciaba el interés y el apoyo depositado en la artista por parte de los medios. Estas apariciones supusieron un trampolín enorme para ella, pasando de ser escuchada apenas por aquellos que compraban sus discos o acudían a sus espectáculos (teniendo en cuenta que solo actuó en las ciudades más grandes de nuestro país), a poder ofrecer su repertorio a un público muchas más amplio y variado que podía escucharla y verla al encender su televisor.

2. Voz y *performance*

Partiendo del enfoque de la *performance* que presenta Butler (1995) y su aplicación a la música de la mano de Cusick (1994), podemos afirmar la existencia de un carácter performativo en el lenguaje, de modo que todo uso de este hace, realiza y produce las realidades que enuncia. Desde esta perspectiva, los constructos tomados como datos, naturales, esenciales y estables, pasan ahora al campo de las contingencias y son, por tanto, susceptibles de ser cuestionadas. Asimismo, Cusick, tomando como referencia a Butler, señala que las representaciones corporales pueden ser tanto constitutivas del género como metáforas de este, por lo que pueden establecer realmente el género para los intérpretes y pueden ser reconocibles como metáforas de género para quienes presencian las representaciones de los intérpretes (Cusick 1994: 14-15). Esto nos llevará a un análisis del discurso de Guevara que parte de su propia imagen hasta su proyección en los medios.

En sus discos y actuaciones, Nacha Guevara utiliza lo que podemos denominar como un "lenguaje inteligente" en tanto que a través de las letras que canta, de otros autores y suyas propias, es capaz de generar un discurso en el

[10] "Carta de ajuste", Nacha Guevara: "Amor de ciudad grande", "Valsecito", "Te quiero", "Vos lo dijiste", "Todavía", "No llores por mí Argentina", "El tiempo pasado", "Ustedes y nosotros"; véase "Programas de televisión", en *La Vanguardia*, 15 de febrero de 1978: 47.

[11] "Nacha (Especial Nacha Guevara)" [vídeo], 16 de septiembre de 1977, Televisión Española, https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/nacha-especial-nacha-guevara/3904958/ [Consultado 07/09/2022].

que prima el mensaje crítico, tanto en temas sociopolíticos como de género. Esto trae como consecuencia que, a diferencia de lo que suele ocurrir con las artistas femeninas, los críticos dejen las opiniones sobre su cuerpo en un segundo plano. Con todo, a la hora de hacer nuestro análisis, diferenciaremos el discurso performativo que desarrolla en ambos discos, *Nacha de noche* y *Amor de ciudad grande*, ya que pone el foco en aspectos diferentes.

2.1. *Nacha de noche*: el espectáculo y el disco

Según recoge la prensa, la primera actuación que realiza Nacha Guevara en España es el 29 de octubre de 1976, por lo que coincide con la grabación del espectáculo que un año después se editará en LP con el nombre homónimo: *Nacha de noche*. Guevara se presenta ante el público español con un espectáculo caracterizado por el uso de la ironía. A pesar de la dificultad que conlleva realizar un acercamiento descriptivo a este concepto, Linda Hutcheon (1992: 177) señala que "la ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificar con respecto al texto en sí mismo". Esto es: para comprender la ironía es necesario darse cuenta de que es un complejo diálogo que involucra al autor del intento, al texto que lleva el mensaje y al lector que la interpreta como tal y la lleva a su máxima expresión (Hutcheon 1995: 124). Dada la importancia que presenta el público para que la recepción del mensaje sea la correcta, es particularmente significativo el momento en el que Guevara presenta este espectáculo, una época en la que el país estaba comenzando a gestar cambios sociales y políticos, permitiendo empatizar más con el discurso de la artista.

Partiendo del análisis de su vocalidad, la artista encaja dentro de la categoría de soprano ligera, siendo su impostación un tanto nasal. Si atendemos a un estudio de su voz desde una perspectiva de género, es importante tener en cuenta a Freya Jarman-Ivens y sus premisas sobre la relación entre cuerpo, vocalidad y sexualidad. Jarman señala que "la voz tiene una función mediadora entre el cuerpo y el lenguaje, y es la medida en que el primero ha llevado durante mucho tiempo la carga de un discurso feminizador y el segundo se ha considerado un privilegio de la masculinidad racional, el hecho de que se

sitúe en la frontera de estos espacios de género lo convierte en algo 'queer'" (Jarman-Ivens 2011: 10).

Teniendo en cuenta esta afirmación, se entiende la voz como un espacio propicio para la subversión del género ya que, siguiendo con las premisas de la autora, es al mismo tiempo material (procede o la imaginamos procedente de un cuerpo humano) e inmaterial (es intangible). Por tanto, funciona como un "tercer espacio" entre el cantante y el oyente que resulta especialmente apropiado para la desestabilización, ya que en el proceso de asociación de la voz con un cuerpo existe una codificación de género con la que se puede jugar y donde se puede producir una transgresión (podemos "fallar" en dicha asignación). Nacha Guevara utiliza su voz para lanzar un mensaje de crítica social, política y de género a través de las letras que canta. Este hecho podemos relacionarlo con lo que señala Jarman-Ivens en tanto que el lenguaje, considerado como racional y propio de la masculinidad, tiene en Guevara reivindicación y queja, y no es superfluo, rompiendo así la barrera de la asociación del estereotipo clásico de mujer/emoción vs. hombre/razón. De cara a ejemplificar estas afirmaciones profundizaremos ahora en el contenido del disco *Nacha de noche*.

Así, por ejemplo, en la canción "Soy snob", que parte de la letra y música de Boris Vian con un arreglo de Alberto Favero, Guevara critica con humor lo que se entendía por ser esnob. Esto se debe a que, en una primera etapa de su trayectoria, algunos críticos la caracterizaban como tal, aunque ella alegaba que lo que dio esa impresión a la prensa fue su época en el Instituto Di Tella. Guevara señala, además, que fueron los diarios los que ayudaron a crear esa imagen, a veces con mala fe.[12] El tono jocoso que emplea se aprecia en que arrastra sílabas; canta jipiando versos como "soy esnob, soy esnob y cuando hago el amor lo hago con guantes y en el comedor"; juega con la agógica, acelerando las palabras, lo que genera la idea de que se superponen una

[12] Información extraída de la revista *Crisis*, n.º 12, abril de 1974: 22. Asimismo, cuando interpreta esta canción en 1996, Guevara hace una introducción con el siguiente texto: "los snobs íbamos al Di Tella, tomábamos café en el Bárbaro, leíamos a Cortázar y nos encantaba que Manucho Mujica Laínez nos invitara a su villa de Alta gracia". Con todo, en ese espectáculo la letra está modificada, actualizada a la década de los noventa, según comenta la artista; véase "Nacha Guevara. Soy snob (Boris Vian)" [vídeo], 1996, https://www.youtube.com/watch?v=NnjejitubxA&t=176s [Consultado 23/04/2022].

a otras ("terriblemente", "para hacer juego con las medias", etc.), exagera el vibrato en ocasiones como sobre la palabra "son" o "entierro" e incluso parece que se ríe después de algún verso ("más patética y menos piruja"). También encontramos oscilaciones melódicas que se asemejan a la queja de un niño en "agotada", una fluctuación melódica exagerada sobre "encantada" que genera la idea de exclamación o, inclusive en algunas ocasiones, pronuncia mal deliberadamente la frase que da nombre a la canción. Todo ello combinado con una impostación que sugiere una sonrisa exagerada que modifica levemente su voz. Estos elementos podrían denominarse como "golpes de efecto cómico" o *gag*, ya que lo que busca Guevara es la risa y la empatía en el espectador. Este recurso proviene del género del *music hall* del que bebe la artista, mostrándonos así aquí su vertiente más cabaretística y vodevil, al utilizar una expresividad oral variada y multiforme propia del teatro.

Esta idea sonora también la encontramos en otras canciones del disco como en "Mi hombre". Aquí, bajo un ritmo de tango-milonga, Guevara parodia a todas aquellas letras del género en las que la mujer calla y acata lo que el hombre le dice. Nos presenta así una relación donde la toxicidad existente no deja a la mujer plantearse dejarlo y se consuela pensando que algún día será él el que se acabe cansando y rompa el vínculo amoroso. En el plano sonoro encontramos dos características principales. La primera es un descenso melódico a medida que avanza el verso, como ocurre en "aunque a veces huele mal, para mí no hay nada igual" o "trabajo no le dan, por ser sucio y haragán". La segunda consiste en un descenso en la primera parte del verso que luego vuelve a ascender, como es el caso de "yo le espero al llegar, nunca dejo de pensar", "y si algo no resulta hay que verlo como insulta" o "aunque a veces me patea porque dice que soy fea", entre otros. Con ello podemos discernir entre afirmaciones (en las secciones en las que se produce un descenso) y desasosiego (en las que terminan en ascenso, reforzando el significado de la canción). Así, Guevara ejerce aquí una burla a través del ingenio y del humor hacia un repertorio tradicional y significativo de su país de origen. Lo hace, además, acercando, en ciertos pasajes, su impostación a la de Tita Merello, artista reconocida del género en Argentina. Con ello, podemos hablar de "escena translocal", siguiendo a Bennett y Peterson (2004: 8) en cuanto a que Guevara recurre a un género propio de la escena argentina, pero lo suficientemente difundido como para ser reconocido por

el público español, lo que permite hacer identificable el recurso antifrástico de la canción.

En esta línea temática se encuentra también "La mucamita". Aquí, el propio ritmo de vals ayuda en el argumento de la canción. Género musical usado en el cine y el teatro como tópico de la gente de clase alta, Guevara lo utiliza para ubicarnos en la escena de un hombre rico que tiene empleada del hogar (mucama) y que, a su vez, desea ser su amante. También se hace referencia a los amigos del hombre, dando a entender que igualmente ha sido amante de ellos. Se muestra así una clara situación de abuso de poder que Guevara expone, pero no critica, mostrando tan solo la cara de una mujer agradecida por sentirse deseada pero que, si ahondásemos en el trasfondo, nos hablaría en realidad de una mujer vulnerable. La canción que combina partes de la narradora y de los dos personajes protagonistas (el señor Durand y la mucamita) le permite a Guevara desplegar sus dotes interpretativas, cantando con más pausa y con una impostación más engolada cuando hace del hombre rico, y más infantil y anodina cuando hace de la mucamita. Asimismo, encontramos recursos de *gag* como, por ejemplo, sobre la frase "En mi vida vi mejores…", cuya pausa provoca la carcajada en el público al sobreentenderse que se refiere a los senos.

Para cerrar esta línea temática y, de cara a mostrar cómo sigue siendo un contenido en el que Guevara repara en sus trabajos futuros con Hispavox, mencionemos "Yo soy la secretaria", incluida en el disco *Nacha Guevara con Benedetti y Favero* (1979). Bajo un ritmo de *ragtime*, Guevara hace una descripción del personaje a través de la instrumentación. Aquí, nos presenta en boca de la secretaria una situación de abuso de poder por parte de su jefe y, aunque lo presenta con humor y el personaje parece estar contento con la situación que vive, el cambio instrumental (destacando los *glissandos* que se producen en el trombón) y vocal que se produce a partir del 1:19 de la canción,[13] moviéndose hacia una zona más íntima, deja entrever que la frase "yo soy la secretaria ideal" que se repite en contables ocasiones, no es otra cosa sino un recordatorio que se hace a sí misma para no sentirse mal, al darse cuenta que no es más que la veleta de un hombre que hace con ella lo que quiere.

[13] "Nacha Guevara. Yo soy la secretaria" [vídeo], https://www.youtube.com/watch?v=y_yRS18cG8Y [Consultado 01/07/2022].

Retomando el LP *Nacha de noche*, y abordando ya una temática diferente, encontramos en la segunda canción, titulada "Yo soy la Nacha", la presentación de la artista. Aquí, Guevara se satiriza a sí misma y utiliza recursos como los cambios de tempo o las exageraciones de vibrato para resaltar el tono irónico de la letra. Dado que es la canción con la que sale a escena en el espectáculo teatral de nombre homónimo al disco, es interesante también analizar la vestimenta con la que aparece. Guevara se presenta ante el público español con el pelo corto peinado hacia atrás al estilo *garçon* y esmoquin con pajarita, que a veces cambia por un *maillot*. Su compañero Alberto Favero lleva también esmoquin y permanece siempre sentado al piano en un lado del escenario, dejando a la artista el centro de este, en la mayoría de los casos. El decorado es minimalista, tan solo un fondo negro y el piano, aunque a veces Guevara recurre a la utilización de una silla y un bastón al más puro estilo de cabaré. Con todo, en la canción que mencionábamos, se acompaña de un coro de seis hombres vestidos igualmente con esmoquin, pajarita, sombreros de copa, guantes y bigote.[14] Su forma de moverse por el escenario recuerda también al cabaré, aunque combinado con movimientos de carácter histriónico. Todos estos elementos hacen que la vestimenta juegue un importante papel, puesto que constituye un elemento más con el que generar dinamismo al espectáculo.

Siguiendo con el repertorio del LP, "Las damas de beneficiencia" constituye otro ejemplo de empleo de un tono jocoso, imitando el temblor de la voz de una señora mayor sobre "haz bien mirando bien a quién"; exagera el vibrato sobre, por ejemplo, "para ser dama de beneficiencia"; se acerca al habla sobre "hay que ser buena sin condescendencia"; y hace una interjección después de "yo tuve que borrar de mi lista a una pobre que amaba a un comunista", entre otros. Si reparamos en cómo se presenta ante el público del teatro con esta canción, vemos que lo hace con vestimentas de anciana, remarcando así los elementos de *gags* verbales que se complementan aquí con *gags* visuales.

En el caso de "El vals del minuto", la canción en sí es un *gag* al constituir una parodia del virtuosismo. Guevara canta a una velocidad muy elevada

[14] Análisis realizado a través de la visualización de "Nacha Guevara. Canción final de Nacha de noche" [vídeo], 1977, https://www.youtube.com/watch?v=br4A3Tccb6w [Consultado 01/07/2022].

imitando el acento ruso mientras Favero toca al piano el *Vals en Re bemol Mayor Op. 64 n.º 1* de Fréderic Chopin (1810-1849), conocido como "El Vals del minuto". Esa base melódica le sirve para hacer alusiones al público para que no reclamen el dinero invertido en ver su espectáculo. Es una demostración de virtuosismo vocal y buena expresión lingüística con la que Guevara demuestra que es mucho más que un personaje humorístico.

Con todo, también encontramos en el LP registros diferentes. Un ejemplo es "Un padrenuestro hispanoamericano", donde la canción no es propiamente cantada, sino que Guevara la recita haciendo alusión a la oración cristiana por excelencia. En el caso de "Te quiero", "Yo te nombro" y "Versos sencillos", la cantante nos traslada a la canción melódica con una sonoridad más redonda y sin elementos de tono jocoso. Aquí, la dicción y pronunciación de Guevara son muy cuidadas, observando la tendencia a un uso de la máscara que recuerda a la impostación de canto lírico, con una articulación marcada y precisa y una actitud enérgica y firme. Todo ello conlleva una comprensión clara por parte del oyente y, en definitiva, a una voz con energía, cuerpo y claridad. Al introducir en el LP estas canciones con un registro y una impostación diferentes, Guevara nos muestra la versatilidad vocal de la artista y su adaptabilidad a distintos repertorios.

Teniendo en cuenta los elementos de la proxemia, es particularmente interesante el caso de esta artista ya que, a pesar de contar con muy pocos efectivos (tan solo el piano y la voz de Favero que a veces le hace los coros), el abanico de espacios proxémicos que consigue es bastante amplio. De este modo, encontramos desde ejemplos donde se mueve en una zona íntima más solemne como es el caso de "Un padrenuestro latinoamericano", hasta ejemplos en los que predomina una zona mucho más amplia, como en "Yo soy la Nacha" o en los clímax de canciones como "Te quiero" o "Yo te nombro". Todo ello le confiere también versatilidad y nos habla de sus dotes como cantante y como actriz. Así, en el caso de las canciones con una sonoridad más melódica, encontramos un mayor abanico, ya que va desde un registro íntimo hasta uno mucho más amplio cuando "rompe" la canción. En el caso de las piezas con tono jocoso no llega a ese nivel íntimo, sino que más bien transita entre zonas intermedias.

Antes de concluir este apartado, es necesario señalar que, aunque nuestro estudio se centra en la figura de Nacha Guevara por ser la protagonista

del espectáculo, su compañero artístico y personal, Alberto Favero, también cumple un papel muy importante. Por una parte, es el encargado de los arreglos del disco, como también constituye el único apoyo instrumental a la voz de la artista con su piano. Asimismo, es el responsable de abrir el espectáculo y disco con la canción "Presentación", en la que habla brevemente sobre su vida y en la que presenta a Guevara. También le hace los coros en "Yo soy la Nacha". Con ello, se demuestra que, en esta canción, Guevara no siempre se acompaña del coro de seis hombres que mencionábamos antes, probablemente por una cuestión económica. Por último, también escuchamos la voz de Favero al inicio de "El vals del minuto", cuando Guevara le pregunta: "¿tiene todo?"; a lo que responde: "hasta ahora no he recibido ninguna queja".

2.2. *Amor de ciudad grande*: recordando otras escenas

En el disco *Amor de ciudad grande* vemos a una Guevara muy diferente a la presentada en *Nacha de noche*. Observamos un repertorio que se acerca a la balada pop del momento, con canciones de contenido crítico con las que la artista hace referencia a su país de procedencia, buscando llamar así la atención del público español. Se trata de un disco compuesto por diez canciones que versionan a autores como Josep Martí y Pablo Milanés en la canción de nombre homónimo al disco, Vinícius de Moraes y Chico Buarque de Holanda en "Valsecito (Valsinha)", Georges Brassens en "El tiempo pasado", a Gian Franco Pagliaro en "Yo te nombro", así como también las musicalizaciones de Favero de varios poemas de Mario Benedetti, como son los casos de "Te quiero", "Vos lo dijiste", "Todavía", "Ustedes y nosotros" o "Si el llanto fuera lluvia". Asimismo, encontramos aquí una de las canciones más interpretadas por la artista, "No llores por mí, Argentina", extraída de la ópera rock *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, y adaptada al castellano por Jaime Azpilicueta y Nacho Artime. Con la elección de estas canciones, Guevara acerca estos repertorios al público español, produciéndose una "traducción cultural" (Desblache 2018) al recurrir a un sistema de significados poético-sonoro cercanos al contexto donde se realizan para que la canción "pueda entenderse de forma transcultural" (Schachtner 2020).

Con esta finalidad, traduce el repertorio francés o brasileño al español y acerca temáticas pensadas en otros contextos, pero que también funcionaban aquí; crítica a los gobernantes, a las injusticias, canciones de amor o ansias de libertad, como en "Yo te nombro", cuyo éxito radica en la empatía del público hacia el mensaje de la letra.

Si reparamos particularmente en el análisis de su voz, siguiendo a Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994), cabe diferenciar los términos voz y vocalidad. Ambas autoras señalan que el término voz se confunde, a menudo, con el habla, identificando así el lenguaje como el principal portador de significado. Sin embargo, el término vocalidad abarca todas las manifestaciones de la voz revestidas de significados sociales que no están totalmente determinados por el contenido lingüístico. De este modo, poner el énfasis en la vocalidad significa centrarnos en la construcción de significados no verbales; esto es, de atender y articular lo que Barthes denomina "grano" de la voz (Dun y Jones 1994: 1-2).

Repararemos en diferentes elementos a fin de analizar su vocalidad. Por una parte, cabe señalar que encontramos en este disco una sonoridad muy cuidada que no tiene nada que ver con el cariz cómico e irónico que encontrábamos en *Nacha de noche.* La artista presenta un timbre redondo y claro, cuya resonancia se apoya principalmente en los resonadores faciales, confiriéndole una sonoridad un tanto nasal. El acento vocal es directo, pero con idea de *crescendo*. Guevara juega con un rango de dinámicas variables que hacen más solemne su canto, como por ejemplo en "No llores por mí, Argentina", donde la canción rompe a una zona amplia cuando Guevara canta los versos del título, al igual que ocurre en "Yo te nombro" sobre la palabra "libertad", clave en el significado de la pieza. Asimismo, la artista presenta una buena dicción y pronunciación, con posiciones vocales muy abiertas que son el reflejo de su formación teatral y vocal. En cuanto a los rasgos agógicos, encontramos, por norma general a lo largo de todo el disco, una tendencia a alargar las penúltimas sílabas de los versos y, en menor medida, las últimas. Es ahí donde sale a relucir especialmente su vibrato, entendido como oscilación de la voz realizando variaciones muy leves en la altura de las notas.

Mención especial requiere "Ustedes y nosotros" por ser la canción en que Guevara sigue la estela comenzada en *Nacha de noche*. Aunque de manera más sutil, encontramos también aquí elementos que la acercan al registro có-

mico. Juega un papel importante la instrumentación, cuya sonoridad nos recuerda a un tema infantil. A su vez, Guevara canta con un tono que también nos transporta a las canciones para niños, donde se exagera la pronunciación buscando la risa. Con ello, Guevara nos habla de las diferencias de clases como si de un juego de niños se tratase lo que, en cierta medida, nos pone nuevamente ante el recurso antifrástico tan presente en el otro disco de 1977.

3. Las diferentes caras de una artista

A través del análisis de sus dos primeros discos hemos podido comprobar el discurso que Guevara elabora como artista a su llegada a España. Con dos propuestas diferentes, y con la idea de abrirse a un mayor abanico de audiencias, Guevara nos presenta a dos personajes distintos en sendos discos. En el caso de *Nacha de noche*, es importante tener en cuenta el contexto del que emana y no solo analizar el repertorio, sino también la dimensión de espectáculo teatral, la caricaturización y el atuendo, representando a diferentes personajes. Señalábamos la indumentaria con la que se presenta en "Yo soy la Nacha", que la acerca a lo masculino, pero no es solo eso. Guevara también se viste con el traje de chulapo madrileño cuando interpreta "El Pichi", canción que no aparece recogida en su discografía, pero de la que tenemos constancia a través de la entrevista televisiva para el programa "Retrato en vivo" (1981);[15] se vuelve anciana en "Las damas de beneficiencia"; o una mujer con vestimentas pomposas en "Envenenando palomas por plaza San Martín". Estos ejemplos demuestran cómo el personaje que crea Guevara en su espectáculo no se corresponde con lo esperado de una artista femenina del momento. Andrew Goodwin afirma que "la música de los artistas ha sido interpretada en parte a través de las percepciones de su personaje" (Goodwin 1992: 111). Partiendo de esta premisa, los diferentes personajes que Guevara muestra encima del escenario constituyen un aspecto crucial para mantener la inestabilidad de los significados que se derivan de su música y son la muestra de su gran versatilidad, aspecto que tanto la prensa como los presen-

[15] "Retrato en vivo. Nacha Guevara" [vídeo], 21 de julio de 1981, Televisión Española, https://www.youtube.com/watch?v=YgvF_Nd6Pvw [Consultado 26/05/2022].

tadores de televisión destacan de ella. Cabe mencionar que incluso acabará vistiéndose de sevillana en 1981 en un programa de Televisión Española,[16] demostrando así un interés por integrarse en la cultura del país.

Con la caricaturización y el atuendo en sus espectáculos al representar a diferentes personajes, Guevara lleva el aspecto performativo a otro nivel, puesto que problematiza en mayor medida las representaciones corporales que constituyen o representan su género para la audiencia que la ve y escucha. Ello contrasta con sus apariciones en televisión, donde se muestra una Guevara más refinada y preocupada por la moda. De este modo, podemos diferenciar lo que Philip Auslander (2009), partiendo de los propuestos de Simon Frith (1998) propone: la distinción entre "persona real" (el *performer* como ser humano), la "persona de la *performance*" (el *performer* como ser social) y el "personaje" (el *performer* como la figura o protagonista de la canción) (Moore 2012). Siguiendo a Moore (2012), la "persona real" hace referencia al individuo, a la identidad del músico con su historia. La segunda se corresponde con la visión que el oyente crea de la "persona real" al oír sus actuaciones. Por último, el "personaje" remite al protagonista que el artista crea en cada una de las canciones y que no tiene cabida fuera de ellas. En nuestro estudio, nos hemos centrado especialmente en este último parámetro, analizando cómo a través de los medios sonoros, visuales y de efectivos Guevara construye personajes marcados ampliamente por la ironía y la sátira, en el caso de *Nacha de noche* y más cercanos a una postura antidictadura y crítica en *Amor de ciudad grande*. Con todo, hay ocasiones como en las canciones "Soy snob" o "Yo soy la Nacha" donde el personaje que crea tiene una relación directa con su persona, haciendo que se cuestione la relación entre persona y personaje, entre real y ficción, entre lo privado y lo público, dando como resultado la reafirmación de su identidad ya que, aunque el resto del repertorio del disco no es de su autoría, su elección está igualmente premeditada, por lo que sabemos que también están relacionadas, de una manera u otra, con sus pensamientos o creencias. Analizado desde una perspectiva de género, el hecho de que Guevara hable de sí misma la relaciona con las demás mujeres, por semejanza o diferencia, con plena conciencia de

[16] "Nacha Guevara. "Viva Sevilla" (TVE-España 1981)" [vídeo], https://www.youtube.com/watch?v=LqHmDF-jE7k [Consultado 31/05/2022].

pertenecer a un género condicionado por cánones androcéntricos (Lecarme y Lecarme-Tabone 1997).

Conclusiones

A través del análisis de los dos primeros discos que Nacha Guevara publica con la discográfica Hispavox hemos podido comprobar la dualidad con la que la artista se presenta en el mercado español. Por una parte, *Nacha de noche* es el reflejo del aprovechamiento del tirón del espectáculo con nombre homónimo con el que la artista establece un primer contacto con este público, una audiencia minoritaria y urbanita cuyo boca a boca y la buena acogida en prensa, por su carácter novedoso, contribuirá a que se mantenga en cartelera durante meses, haciendo incluso una gira por el país. Conocedora del éxito que estaba cosechando, decide utilizar el impacto para lanzar este disco, que no es más que la transcripción a LP de la *performance* teatral. Por otra parte, en *Amor de ciudad grande* nos muestra a una Guevara más convencional, ofreciéndole al público la imagen que, difundida desde los ámbitos universitarios e intelectuales, se esperaba de un artista argentino del momento: un repertorio cargado de crítica social que deja entrever un trasfondo político al versionar a autores como Pablo Milanés, Josep Martí o Mario Benedetti, entre otros. Trabaja así la translocalidad, acercando repertorios propios de otras escenas, pero lo suficientemente conocidos para ser entendidos y aceptados por el público receptor.

Los recursos vocales que utiliza en ambos discos son el reflejo de la versatilidad de una artista que, si bien se amolda a una vocalidad más propia de una cantante melódica en *Amor de ciudad grande*, también nos muestra una expresión lingüística cargada de efectos vocales, manifestando su vena teatral en *Nacha de noche*. Será precisamente en este último donde, a través de la impostación de su voz, los cambios de registros unidos a su lenguaje (corporal, si tenemos en cuenta también el espectáculo) destaque la ironía, que le sirve para ridiculizar estereotipos tradicionales, tanto femeninos como masculinos. Todo ello hace que encontremos en Guevara una idea de transgresión a varios niveles. En primer lugar, desde la perspectiva intelectual, puesto que a

pesar de su contenido crítico no podría encajar en la misma categoría que las cantautoras, debido a su faceta teatral. Pero también a nivel corporal, dado que con su caracterización e indumentarias no encaja con el modelo de mujer cantante del momento, al no tener reparo en hacer travestimientos hacia el otro sexo o transformismo hacia otras edades. Guevara se presenta como una mujer moderna, sin prejuicios, que se ríe de sí misma y que no tiene reparo en exponer temas poco tratados en nuestro país por aquel entonces como la crítica a quienes gobiernan, a las injusticias o a la falta de libertad. Sin embargo, sí se echa en falta una posición más deconstruida al abordar temas de género, vislumbrada en "Mi hombre" pero no continuada en "La mucamita", lo que no es más que el reflejo de una sociedad temerosa a un posicionamiento radical a este respecto.

Con todo y, en conjunto, no cabe duda de que la artista consiguió ser considerada como una expresión autorizada de una nueva teatralidad y un discurso heterogéneo en nuestro país, dejando sus huellas en los medios de comunicación más importantes del momento y logrando vender un gran número de discos con la compañía discográfica española Hispavox. Resulta, pues, evidente que Guevara es la muestra de una artista capaz de adaptarse a los medios y las circunstancias, logrando el éxito en un país que no era el suyo pero que, desde entonces, considera también como parte de ella; España considera a la artista como parte de la historia de su música popular urbana.

Bibliografía

Auslander, Philip (2009): "Musical Persona: the Physical Performance of Popular Music", en Derek B. Scott (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate, pp. 303-315.

Bennett, Andy y Peterson, Richard (2004): *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Borreguero, Concha; Catena, Elena; De la Gándara, Consuelo y Salas, María (dirs.) (1986): *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*. Madrid: Tecnos.

Butler, Judith (1995): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Cusick, Suzanne G. (1994): "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem", en *Perspectives of New Music*, 32/1, pp. 8-27.

Desblache, Lucile (2018): "Translation of Music", en Sin-Wai Chan (ed.), *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*. Hong Kong: The Chinese University Press.

Dunn, Leslie C. y Jones, Nancy A. (eds.) (1994): *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fraile, Teresa (2013): "Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70", en *Musiker*, 20, pp. 187-205.

Franco Peplo, Fernando (2014): "El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler", en *Colección Documentos de Trabajo*, 1/3: pp. 5-10.

Frith, Simon (1998): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Garrido, Elisa (ed.) (1997): *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.

González Lucini, Fernando (2007): *Y la palabra se hizo música*, vol. 3: *El canto emigrado de América Latina*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, Fundación Autor.

Goodwin, Andrew (1992): *Dancing in the Distraction Factory, Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hutcheon, Linda (1992): "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *Poétique*, 45, pp. 173-193.

— (1995): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London / New York: Routledge.

Jarman-Ivens, Freya (2011): *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan.

Lecarme, Jacques y Lecarme-Tabone, Eliane (1997). *L'autobiographie.* Paris: Armand Colin.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008): *Del Di Tella a "Tucuman Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Montijano Ruiz, Juan José (2011): "Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: La revista (1864-2010)", en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20: pp. 447-470.

Moore, Allan F. (2012): *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.

Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure, Narrative Cinema", en *Screen*, 16/3: pp. 6-18.

"Nacha Guevara", en *EcuRed. Enciclopedia cubana*. https://www.ecured.cu/Nacha_Guevara#cite_note-Che_Guevara-2 [Consultado 20/09/2022].

Party, Daniel (2009): "Placer culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival", en *Latin American Music Review*, 30/1: pp. 60-98.

RTVE (2006): "Década de los 50. Los inicios de Televisión Española", en *50 años de TVE década a década.* https://web.archive.org/web/20080220115240/http://www.rtve.es/failover/archivos_comunes/TVE_50Anyos/decada_50_50anyos.htm [Consultado 07/09/2022].

Schachtner, Christina (2020): "Narrative Production of Culture", en *The Narrative Subject. Storytelling in the Age of the Internet.* London: Palgrave Macmillan, pp. 249-265. https://doi.org/10.1007/978-3-030-51189-0_7 [Consultado 20/08/2023].

Tatit, Luiz (2003): "Elementos para a análise da canção popular", en *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1/2: pp. 7-24.

Periódicos

ABC (Madrid, 1976-1977, 1982)

Crisis (Buenos Aires, 1974)

La Vanguardia (Barcelona, 1978, 1981-1982)

Grabaciones sonoras y audiovisuales

"Esta noche fiesta", 23 de septiembre de 1976, [vídeo]. Televisión Española. https://www.rtve.es/play/videos/esta-noche-fiesta/esta-noche-fiesta-23-11-1976/4610922/ [Consultado 07/09/2023].

Guevara, Nacha (1977a): *Nacha de noche. Nacha Guevara en vivo con Alberto Favero* [LP]. Hispavox HXS-001-51.

— (1977b): *Nacha Guevara. Amor de ciudad grande* [LP]. Hispavox HHS-11347.

"Nacha Guevara. Mis primeros años en España" [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=7ty_8jjnc9I [Consultado 23/04/2022].

"Nacha Guevara. Yo soy la secretaria" [vídeo]. 1972. https://www.youtube.com/watch?v=y_yRS18cG8Y [Consultado 01/07/2022].

"Nacha Guevara. Canción final de Nacha de noche (1977)" [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=br4A3Tccb6w [Consultado 01/07/2022].

"Nacha (Especial Nacha Guevara)" [vídeo]. 16 de septiembre de 1977, Televisión Española. https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/nacha-especial-nacha-guevara/3904958/ [Consultado 07/09/2022].

"Nacha Guevara. 'Viva Sevilla' (TVE-España 1981)" [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=LqHmDF-jE7k [Consultado 31/05/2022].

"Nacha Guevara. Soy snob (Boris Vian)" [vídeo]. 1996. https://www.youtube.com/watch?v=NnjejitubxA&t=176s [Consultado 23/04/2022].

"Retrato en vivo. Nacha Guevara" [vídeo]. 21 de julio de 1981, Televisión Española. https://www.rtve.es/alacarta/videos/retrato-en-vivo/retrato-vivo-nacha-guevara/5674396/ [Consultado 26/05/2022].

https://doi.org/10.31819/9783968695600_025

25. ROQUE NARVAJA: EXILIO Y METAMORFOSIS EN LA ESCENA MUSICAL ESPAÑOLA

Andrea Bolado Sánchez*
Universidad de Oviedo

Resumen: El exilio de Roque Narvaja en España en 1977 tiene un impacto importante en su carrera artística. Sus dos primeros discos en el país reflejan una clara transformación en su producción musical. Mientras en *Quién…* (1978) mantiene el estilo de cantautor comprometido dentro de la música de fusión de su última etapa en Argentina, en *Un amante de cartón* (1981) se hace evidente su inserción en el pop-rock del momento. El análisis comparativo de ambos discos nos permitirá acercarnos a un proceso de transculturación en el que el músico transita desde la música folk, como parte de la escena translocal argentina, hacia la "Nueva ola" o *New Wave* que se estaba gestando en la escena musical española del momento. Sin hacerla desaparecer, desplaza a un segundo plano su relación con Argentina, de manera que las temáticas sociales y comprometidas de sus letras dejan paso a temas universales como el desamor, la adolescencia o la amistad. También la instrumentación y los recursos estilísticos más cercanos al folclore latinoamericano serán sustituidos o enmascarados por el empleo de bases rítmicas, estructuras melódicas y técnicas de grabación más cercanas al pop-rock de la escena musical española en la que se inserta.

* Beneficiaria de una Ayuda para la Formación del Personal Investigador (FPI) del Ministerio de Universidades, Gobierno de España. Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D "Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)" (PID2019-108642GB-I00), con sede en la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

Palabras clave: Roque Narvaja, escena musical translocal, transculturación musical, canción de autor argentina, pop-rock español.

ROQUE NARVAJA: EXILE AND METAMORPHOSIS ON THE SPANISH MUSIC SCENE

Abstract: *Roque Narvaja's exile in Spain in 1977 had a significant impact on his artistic career. His first two albums in the country reflect a clear transformation in his musical production. While in* Quién... *(1978), he maintained the style of a socially engaged singer-songwriter within the fusion music of his late stage in Argentina, in* Un amante de cartón *(1981), his transition into the contemporary pop-rock scene becomes evident. A comparative analysis of both albums allows us to approach a process of transculturation in which the musician moves from folk music, as part of the translocal Argentine scene, to the New Wave that was emerging in the Spanish music scene at the time. Without completely erasing it, he shifts his relationship with Argentina to the background, allowing themes of social and political commitment in his lyrics to give way to universal topics such as heartbreak, adolescence, and friendship. Additionally, the instrumentation and stylistic resources closely tied to Latin American folklore are replaced or masked by the use of rhythmic foundations, melodic structures, and recording techniques more aligned with the pop-rock of the Spanish music scene in which he was now a part.*

Keywords: Roque Narvaja, translocal music scene, musical transculturation, Argentinian singer-songwriter, Spanish pop-rock.

Introducción

La situación socio-cultural y política en la que se encuentra Argentina durante los años setenta tiene un impacto directo en los artistas locales e indirecto en otros países como España. El contexto político derivado del golpe militar del 76 provoca un importante movimiento migratorio que involucra a músicos ligados en mayor o menor medida a ideologías peronistas. Este ambiente de amenaza y persecución en el que se ven implicados trae como

consecuencia su exilio en diferentes países de Latinoamérica, Francia o España, donde encontramos ejemplos como el de Roque Narvaja. El músico llega a España a finales de la década, en 1977, y se adentra en el panorama musical español utilizando diferentes recursos temático-sonoros, al igual que hicieron otros artistas que cultivaban géneros musicales muy diversos, como pueden ser los casos de Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Moris, Luis Aguilé y un largo etcétera. Por un lado, el músico manifiesta su relación con Argentina, reflejando en sus canciones la situación política que dejaba atrás en el país. Por otro, se adapta a la realidad sonora que conformaba el heterogéneo mercado musical español del momento. Así, se ponen de manifiesto dos maneras de introducirse en el panorama musical español que se materializan a través de los discos *Quién…* (1978) y *Un amante de cartón* (1981), producciones que constituyen el comienzo de la carrera del músico argentino en España.

El objetivo de este trabajo es estudiar, a partir de la perspectiva de la escena musical, la transición del músico desde una escena translocal argentina hacia su integración en la escena musical española. Partiendo de la revisión poético-musical de ambos discos, veremos cómo Narvaja se inserta en la escena musical translocal conformada entre Argentina y España dentro del género folk con el disco *Quién…* y termina por situarse en la escena musical española desde el pop-rock de *Un amante de cartón*, algo que verá consolidado con sus discos posteriores en el país. Esto se llevará a cabo a partir de una revisión del repertorio de los dos discos, con el fin de ahondar en los componentes estilísticos que el músico y su entorno, en el paso del primer al segundo disco que publica en España, mantiene, modifica o deja de lado respecto a su carrera directamente anterior en Argentina. Así será posible apreciar cómo los recursos temáticos y sonoros empleados en estas dos producciones son una prueba contundente de la transición o metamorfosis estilística que el artista argentino realiza y asume a partir de su exilio. Un ejercicio de adaptación transcultural para el que se vale de su experiencia como músico de grupos de rock de gran repercusión en su país de origen. Para ello se partirá del concepto de escena, trabajado por autores como Will Straw (1991), Andy Bennett y Richard A. Peterson (2004), Sara Cohen (1999), Keith Negus y Michael Pickering (2004) o Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val (2018), aplicando a esta perspectiva ideas como las de Antoine Hennion (2002) o Ángel Rama (2008) en cuanto a los procesos de transculturación y

creación del objeto musical. También se recurrirá a metodologías como las de Alan Moore (2012), Philip Tagg (2012) o Luiz Tatit (2003) para el análisis de la canción grabada; y a trabajos como los de Pablo Vila (1996) y Alicia Pajón (2021) sobre canción, identidad cultural y música latinoamericana.

1. La construcción de un músico

La metamorfosis músico-expresiva que se produce en los dos primeros discos de Narvaja en España es bastante marcada y peculiar. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, aunque con una nueva mirada condicionada por el contexto español de los ochenta, en cierta forma se trata de un retorno al origen musical de su carrera en Argentina. Esa capacidad de diálogo o transformación estilística entre dos ámbitos sonoros diferentes está relacionada directamente con el compromiso ideológico que Narvaja construye durante los años anteriores a su exilio y su necesidad de adaptación al nuevo espacio cultural.

Mario Roque Fernández Narvaja nace en 1951 en Córdoba, Argentina. Sin embargo, es en Buenos Aires donde comienza su carrera musical, participando en grupos como Snob o La Joven Guardia. Junto a Hiancho Lezica (batería), Félix Pando (teclista) y Enrique Masllorens (bajista), integrantes de La Joven Guardia, el músico recorre el país y gran parte de Latinoamérica con éxitos como "El extraño de pelo largo" (1969), "La extraña de las botas rosas" (1970) y "La reina de la canción" (1971). Estas sonoridades los vinculó hasta el 72 a la música joven argentina relacionándose con grupos de rock en castellano como Almendra, Manal o Los Gatos. Sin embargo, a pesar de compartir sello discográfico (RCA Vik), el público situó a Narvaja y a La Joven Guardia mucho más cercanos a la música de consumo y comercial que al rock de estos grupos, algo que quedó reflejado en los medios, como en la revista *Pelo* dirigida por Daniel Ripoll (1971: 53-54).[1]

Tras esta primera etapa, Narvaja da comienzo a una nueva como solista en la que se vincula a las ideas de conciencia social a través del folk. Dentro

[1] Daniel Ripoll, "Crónica de la Guardia Vieja", en *Pelo*, n.º 11, 1 de noviembre de 1971: 53-54. http://files.revistapelo.com.ar/pdf/011.pdf [Consultado 20/08/2023]. Sobre el papel de la revista *Pelo* en la recepción del rock español de los años ochenta, véase el estudio de Alicia Pajón en este mismo volumen.

de esta propuesta publicará en Argentina tres discos: *Octubre. Mes de cambio* (1972), *Primavera para un valle de lágrimas* (1973) y *Chimango* (1975). Debido a su militancia política y a la presencia que la misma tenía en su actividad musical —aspectos que se aprecian en estos últimos discos—, en 1977 Narvaja debe exiliarse en España tras ser perseguido y censurado por el gobierno argentino. A causa de esta situación, el panorama musical español acoge al músico en espacios como colegios mayores o pubs, donde da comienzo a su actividad musical en ese nuevo mercado. Además, forma un dúo con la cantante argentina, también exiliada, Marián Farías Gómez, con quien realiza una gira por España. Tras esto, graba el disco *Quién…* (Narvaja 1978) y *Un amante de cartón* (Narvaja 1981) en colaboración con el productor musical chileno Carlos Narea, una de las figuras clave para comprender el éxito del músico (Ogas 2019: 161).

Será con ese segundo disco, *Un amante de cartón*, con el que Narvaja consigue adentrarse en los espacios del *mainstream* español, sobresalir entre las listas de discos más vendidos y hacerse presente en medios de comunicación masivos, donde se relaciona con figuras destacadas en la música española. Siguiendo las ideas de Hennion, en este cambio de estrategia es posible observar cómo el entorno colabora en la transformación de la imagen artística de Narvaja. Claro ejemplo de que, tanto la figura del músico, como la configuración de sus producciones, son fruto de un proceso de mediación entre el propio artista y los productores, los arreglistas y el público de la escena musical española.

2. Argentina y España, una escena translocal

El concepto de escena nos ayuda a concebir la producción musical de Narvaja dentro del mercado musical español. Este término, empleado y definido por autores como Will Straw (1991), Keith Negus y Michael Pickering (2004), Sara Cohen (1999) o Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán Del Val Ripollés (2018), se centra en comprender la producción musical de un músico en un contexto construido por las relaciones que ocurren a nivel musical y social entre él y su entorno, es decir, productores, arreglistas, músicos, locales, discográficas, ideologías, medios de comunicación y público. En el caso concreto de Narvaja, saldrán a la luz las diferentes relaciones de transculturación

y biculturalidad que se articulan en una carrera artística que dialoga entre dos países diferentes (Argentina y España) y que se inserta en 1977 en una escena argentina que, desde los años sesenta, se encontraba presente en España. Así, Narvaja se introduce en una escena que, siguiendo las ideas de Andy Bennett y Richard A. Peterson (2004), denominaremos translocal. La presencia de esta escena permite que los músicos que llegan a España se sigan identificando como argentinos dentro de un contexto nuevo, conjugando tradición, modernidad, criollismo, indigenismo, ideologías, sonoridades y temáticas propias de Argentina, pero narrados y adaptados al panorama musical español. De esta forma, las producciones musicales de músicos como Narvaja, Mercedes Sosa o Jorge Cafrune tendrán éxito tanto en el país de recepción como en el país de origen, gracias a esa escena translocal que se ha construido entre ambos países.

La demarcación del país de origen para formar parte de esta escena translocal no precisa de un género musical concreto, sino que, bajo la condición ideológica y política del exilio, acoge en su interior a una variedad de artistas que por diversas razones deben abandonar Argentina y llegan a España manteniendo esa identidad sudamericana. Por tanto, dentro de lo que sería esa escena translocal argentina, aparecerán géneros y expresiones musicales diversas que se relacionarán a partir de esa identificación de la figura del argentino emigrado, exiliado o visitante temporal en España.

Dentro de esta escena, es posible apreciar diferentes ámbitos delimitados, en cierta forma, por los géneros y las prácticas estilísticas de sus componentes. En primer lugar, deben mencionarse los grupos ligados al llamado folclore argentino y al Nuevo Cancionero. Los componentes de este segmento músico-cultural tienen una larga presencia en España, pero se desarrolla de forma exponencial a partir de la segunda mitad de la década de 1960. Esto se produce, gracias, en parte, a la figura de Atahualpa Yupanqui y a la presencia de canciones que, como las suyas, presentaban un trasfondo social e ideológico que resaltaba valores ligados a la justicia social dentro de ritmos y poesías que podían ser aceptadas como simples relatos costumbristas. Este discurso enlazaba directamente con la preocupación de muchos españoles que esperaban el fin de la dictadura, lo que permitió que se produjera una avalancha de propuestas entre los últimos años de la década de 1960 y la primera mitad de la de 1970. Como ya expuso Straw (1991), una escena musical no es únicamente la parte sonora estática, sino que engloba de forma dinámica la parte

antropológica, de difusión, de consumo, de grupo cultural, de espacio y de circulación de prácticas musicales. En este sentido, el grupo cultural conformado por los músicos argentinos ligados en mayor o menor medida al Nuevo Cancionero va a trasladar y adaptar prácticas socioculturales a otro territorio, aprovechando y reutilizando infraestructuras de España (sellos, locales, medios, etc.). De esta forma, la cualidad de dinamismo permite que las prácticas musicales creadas en un país puedan adquirir nuevos significados en otro.

Ligados a este grupo, por una parte, podremos diferenciar músicos más dedicados al folclore criollo, como Mercedes Sosa o José Larralde que se presentan al panorama musical español a través de sonoridades que no dejan de tener cierto aire hispánico, aunque recreado y modificado en el nuevo continente, donde destacan el uso de la guitarra, el bombo, las hemiolas, sonoridades modales y ritmos ternarios. Junto a ello, como dijimos, aparecen temáticas ligadas a la desigualdad, el abuso de poder, la naturaleza o el mundo rural. Por otra parte, podemos identificar músicos más vinculados al folclore precolombino, que potenciaba la sonoridad pentáfona, la instrumentación andina como la quena o el charango, los géneros más ligados a la idea de cultura indígena como la baguala o el carnavalito y la temática relacionada con la figura del indio, el sufrimiento del pueblo y la dureza de su vida.

Otro ámbito de la escena argentina translocal es el de los cantautores. Estos guardan ciertas similitudes con los anteriores en cuanto a las temáticas que abordan y al uso de ciertos recursos ligados a la música tradicional argentina y latinoamericana. Sin embargo, este grupo no tiene una relación cerrada con un género determinado, lo que les permite recurrir a ámbitos como el folk, la *chanson francesa* o el pop para sostener su variedad de propuestas temáticas. Dentro del grupo de artistas que se pueden ubicar como exponentes de la canción de autor se pueden mencionar a Alberto Cortez, Facundo Cabral, María Elena Walsh, Piero, entre otros.

Un tercer espacio de esta escena translocal es el ligado al pop y rock que se genera a partir de los años sesenta. Aquí la presencia de artistas ligados a la "Nueva ola" argentina es bastante importante a inicios de esa década. Los cinco latinos, Billy Cafaro, Luis Aguilé, Alberto Cortez, Palito Ortega, entre otros, no solo llegaron al mercado español, sino que cosecharon importantes éxitos de venta y de público como parte de la música juvenil que se escuchaba en España. Al éxito de esta tendencia ligada a la música yeyé le va a seguir

la llegada de artistas más ligados al rock. Es el caso del grupo Aquelarre y sus actuaciones en diferentes salas madrileñas en 1976 o la carrera que desarrollan cuando se radican en España artistas como Moris, Ariel Roth, Alejo Stivel, Rubí, Andrés Calamaro, entre otros. A estos tres espacios deberíamos sumarle el conformado por una pléyade de cantantes melódicos y algunos instrumentistas y arreglistas que completan este panorama, pero que, por razones de espacio, no creemos necesario enumerar.

De los grupos que conforman la escena translocal argentina, a Narvaja, en su etapa del disco *Quién…,* lo podemos ubicar en la vertiente más folk de los cantautores. Dentro de esta, Narvaja producirá una vertiente de la canción de autor no tan ligada a la acción política, sino a la revitalización de las tradiciones como forma de resistencia cultural a través de guitarras acústicas e interpretación de material tradicional (González Varga 2020: 104). De esta forma, Narvaja, sin necesidad de mantener una correspondencia sonora mimética con músicos como Jorge Cafrune o Mercedes Sosa, buscará ligar su sonoridad al folclore de fusión o de proyección manteniendo elementos y recursos comunes a las ideas de aquellos géneros que construyen la escena translocal argentina del Nuevo Cancionero y la canción comprometida.

Sin embargo, este primer intento de desembarco en el mercado español no parece haber tenido la repercusión esperada y la búsqueda del músico de un lenguaje más adecuado al nuevo contexto da lugar a su segundo disco, *Un amante de cartón*. En esta producción de inicios de los ochenta la música de Narvaja comienza a establecer una relación más cercana con la escena española, donde predominaban el pop-rock, el pospunk y la *new wave*. De esta manera se produce una metamorfosis estilística que conlleva una doble transición escénica. Por una parte, y utilizando los códigos y elementos estilísticos, la competencia y el saber previo de su época con La Joven Guardia y su relación con el rock argentino, su punto de referencia dentro de la escena translocal argentina se traslada al pop-rock. Por otra, este es el primer paso con el que, sin abandonar plenamente esa escena ligada a lo argentino, se introduce en la escena española de pop-rock, en la que estaba presente la influencia del rock anglosajón y el pop-rock posmovida alejado de la música disco y la música electrónica de baile. De esta forma, este segundo disco muestra un inicio de relación con la escena conformada por artistas como Miguel Ríos, Loquillo, Moris, Antonio Flores, entre otros, permitiéndole

reconocerse en la modernidad de la escena española sin desvincularse de la translocal argentina. El análisis comparativo de los discos *Quién…* y *Un amante de cartón* nos permitirá acercarnos al proceso de transculturación que caracteriza el exilio de Narvaja en España. Ya que la transición desde la música folk, como parte de la escena translocal argentina, hacia el pop-rock, más cercano a la escena musical española del momento, no es solo una metamorfosis estilística, es también un profundo proceso de adaptación de la identidad artística, en el que las tensiones entre la aculturación, la neoculturación y la transculturación se dejan sentir de forma bastante evidente.

3. Hacia la escena musical española

Como comentábamos, el proceso de adaptación al panorama musical español se ve potenciado por diversas situaciones, relaciones y contextos. En el caso de Narvaja, este proceso comienza tras su llegada al país con el vínculo que establece con Miguel Ríos, una de las relaciones que más impacto tuvo en la imagen y producción musical del artista en España. El poco éxito del primer disco que Narvaja graba y edita en España no cambia hasta que Ríos graba en 1980 uno de sus temas: "Santa Lucía". Este suceso, junto con el papel que juega el sello discográfico Movieplay que anteriormente le había dado la espalda, aumenta exponencialmente su fama internacional, haciendo que el sello lo apoye totalmente y aumente su nivel de popularidad en España. Tras esto, Narvaja continúa grabando y componiendo para otros intérpretes en el país hasta que en 1990 regresa a Argentina con una carrera musical consolidada. El éxito tras la grabación de *Un amante de cartón* (1981) le permite establecer amistad con músicos españoles como Víctor Manuel, Ana Belén, Joaquín Sabina o Joan Manuel Serrat. Sin embargo, esto no le exime de mantenerse presente en la escena argentina translocal, participando en eventos como el concierto de 1987 que se celebró a favor de la democracia argentina, tras el intento de golpe de Estado por parte de un grupo militar, donde coincidió con exponentes de esa escena como Alberto Cortez o Mercedes Sosa.[2]

[2] A.F.P., "Solidaridad española con la democracia argentina, tras los intentos golpistas", en *ABC*, [s.n.], 24 de mayo de 1987: 24.

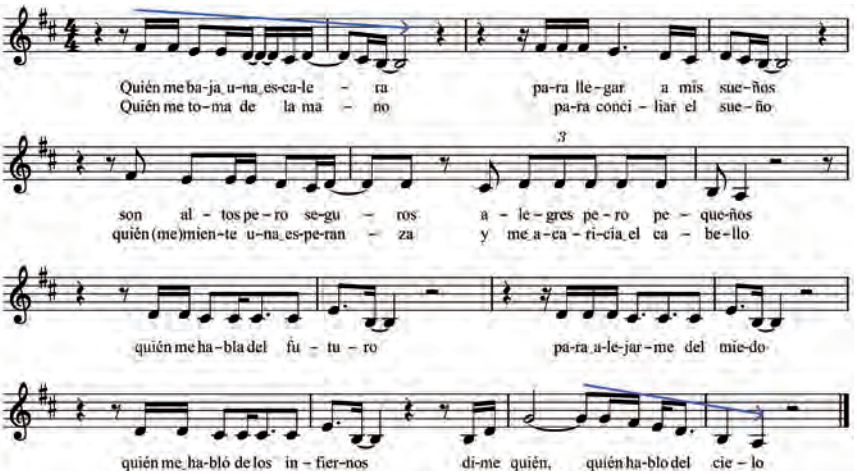
Estas influencias se verán reflejadas en su producción musical, sin dejar de lado la temática de conciencia social, pero utilizando recursos diferentes a los del resto de exponentes de la escena argentina ligada al Nuevo Cancionero o a los cantautores. De esta forma, a través de un proceso de transculturación, Narvaja adopta un papel de mediador entre los recursos estilísticos musicales de su etapa anterior en Argentina y los que conformaban la escena musical en la que se inserta, gracias a la presencia de esa escena translocal compartida entre Argentina y España. Esto supone un proceso de selección entre los diferentes estilos y géneros de cada contexto, de manera que el músico construye una imagen muy concreta en el país de recepción interrelacionando las influencias musicales de ambos contextos (Vila 1996: 16).

4. Desde *Quién…* hasta *Un amante de cartón*: aproximación analítica

Narvaja utiliza el compromiso social y la nostalgia por su país como hilo conductor para conformar su imagen a partir de diferentes lenguajes, como se puede apreciar en *Quién…* Junto al lamento y la melancolía, su primer disco se edifica sobre la idealización de su tierra, como algo perdido e inalcanzable. Esto lo identifica con la línea estético-ideológica de la escena translocal argentina en España. Un ejemplo de ello aparece en la canción homónima, "Quién", donde el músico se hace preguntas como: "¿Quién me prestará una escalera / para llegar a mis sueños?" en la estrofa 1. También relaciona la tierra con elementos de la naturaleza y animales, como en la estrofa 7: "Ay tierra, tierra querida / Tú la vaca, yo el becerro / Tú la mar y el continente / Mira yo, yo los caprichos del viento". La presenta, además, como bendita, enfatizando también esa vinculación con la religión que mantiene durante la mayor parte de sus producciones sonoras. La religión se relaciona con la construcción sólida ligada al acero y, por último, se atribuye la figura del mensajero del pueblo, como ocurre en la estrofa 8: "Ay tierra, tierra bendita / Tú la fragua, yo el acero / Tú los cantos de mi gente / Yo su pronto mensajero".[3]

[3] "Quien…" 1978 [Roque Narvaja] [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=LapFSd29sQU [Consultado 20/08/2023].

Junto a estas letras, la parte melódica de la mayor parte del disco se asemeja a las estructuras melódicas características del folclore argentino y latinoamericano, es decir, un uso constante de líneas melódicas descendentes tanto en estrofas como estribillo, algo que veremos totalmente modificado en el paso al segundo disco. Además, debemos observar el uso de una sonoridad modal, como comentábamos, en este caso del modo eolio (ejemplo 25.1).



Ejemplo 25.1: Roque Narvaja, "Quién…": melodía y letra.

Otro ejemplo de esta relación de nostalgia e idealización del entorno de procedencia se manifiesta en "Trabajador latinoamericano", donde, como indica el título, los valores de la tierra se corporizan a través de sus habitantes menos favorecidos. Así retrata al campesino latinoamericano de clase obrera, al que relaciona con elementos de la naturaleza y el trabajo, la aspiración por la libertad y la evolución. Al mismo tiempo que hace referencias directas al mundo rural, a la labor del campo y su intrínseca pobreza como símbolo de unión y hermandad. De esta forma, el estereotipo idealizado de la población latinoamericana hace que la relación con la genuinidad de lo antiguo ayude a Narvaja a autentificar el discurso del disco desde esta intertextualidad de la nostalgia por su tierra, algo que le va a permitir insertarse en esa escena translocal argentina ligada, especialmente, al folk y la canción de autor que,

aunque mermada, continuaba latente. Así, Narvaja se constituye en este disco como un cantante folk a través de una temática de contenido social y político con presencia de partes descriptivas en contraste con estribillos pegadizos para el público. Esta presencia temática de compromiso social queda reflejada en aspectos como un pequeño detalle de la carpeta del vinilo que ayuda en la construcción de esa figura del latinoamericano. Es el ejemplo del verso "caminas por tu evolución", el cual aparece escrito en la carpeta del vinilo en cada estrofa (tabla 25.1). Sin embargo, la última vez que aparece este verso se sustituye "evolución" por "revolución" en el soporte sonoro, quizá referenciando una vez más ese vínculo tácito con una ideología concreta que no podía ser declarada abiertamente.

Tabla 25.1: Relación entre temática y letra en "Trabajador latinoamericano" de Roque Narvaja.

Temática		Letra
Elementos de la naturaleza	→	*Tus brazos son las ramas del sudor, corteza de árbol es tu piel*
Aspiración por la libertad y evolución	→	*¡Canción de la liberación!/Caminas por tu evolución*
Mundo rural, labor del campo	→	*Saliste al campo a cosecharla fuiste a la fábrica a buscarla pues la miseria te empujó*
Pobreza como símbolo de unión y hermandad	→	*De la creación eres hermano: produces todo con las manos buscando el tiempo de la unión*
Estereotipo idealizado de la población latinoamericana	→	*Tu cara es como una bandera enamorada de su tierra sonríe un único color/Caminas la revolución*

Estas alusiones tan evidentes al entorno rural, la clase obrera, el canto al pueblo, la conservación de la tradición, genuinidad de lo antiguo, sentimiento de autenticidad e incluso la relación con la religión se corresponden, como decíamos, con la temática del género folk en el que Narvaja se inscribe durante los discos anteriores a *Quién…*, pero que ya pierde su evidencia clara en *Un amante de cartón*, permitiendo la transición desde el folk hacia el pop-rock. Así, podemos observar cómo el músico se introduce en la escena musical española vinculándose cada vez más a un género de moda, pero manteniendo todavía esa imagen latinoamericana latente gracias a la temática del exilio, añoranza y nostalgia por su pueblo.

No obstante, además de la parte temática, la sonoridad de *Quién…* se conforma a partir de instrumentos ligados al folk. El sonido característico de la guitarra y el bombo se correspondería con el uso de una guitarra acústica y percusión mayoritariamente de parches, donde no destaca el uso de los platos. Sin embargo, estas sonoridades cambiarán de forma contundente al pasar a *Un amante de cartón*. A diferencia de *Quién…*, en *Un amante de cartón* ese compromiso social comienza a desaparecer y se transforma en temas más populares e internacionales como el desamor, la adolescencia o la amistad. A pesar de llegar a España exiliado por sus ideales políticos, vemos cómo la presencia de estas ideas va diluyéndose en una escena musical diferente, cuya temática se centra más en la balada comercial de temática amorosa y donde la presencia de la relación con Latinoamérica comienza a desvanecerse, aunque sin desaparecer completamente. Así, al igual que existen parámetros con los que identificar al músico en su cultura de origen dentro de la escena translocal a través del folk, también existen otros que nos ayudarán a reconocerlo en el contexto español del pop-rock, más internacional y de moda. Las influencias de la modernidad del rock o la *new wave* de los setenta son visibles en los ritmos, la electrificación de los instrumentos (algo poco común en el folk, la canción de autor o el Nuevo Cancionero) o las características de la voz, mucho más adaptada a la impostación y la técnica de los nuevos procesos de grabación. La negociación entre ambos espacios comenzará desde un proceso de autentificación en la cultura de origen a través de esa escena translocal, hasta que, a través de un proceso de transculturación, llegue a introducirse por completo en la escena musical española.

Uno de los ejemplos más claros de esta transición hacia la escena musical española del pop-rock aparece en "Al natural", la cuarta canción del álbum. Uno de los primeros indicios de que nos encontramos frente a otro género es la instrumentación utilizada. Mientras en *Quién…* escuchábamos una guitarra acústica, percusión sencilla y acompañamientos de cuerda y piano melódico, en este caso la batería adquiere gran protagonismo gracias a la subdivisión del *hi hat*, así como el piano y la guitarra eléctrica, que se convierte, junto con la voz, en el instrumento principal, reflejado incluso a través de un solo. Esta sonoridad nos recuerda a la que proponía durante esos años el rock, tanto anglosajón como en castellano, donde debemos destacar la de Miguel Ríos, con quien compartía productor y a quien parece lógico pensar que quisiera

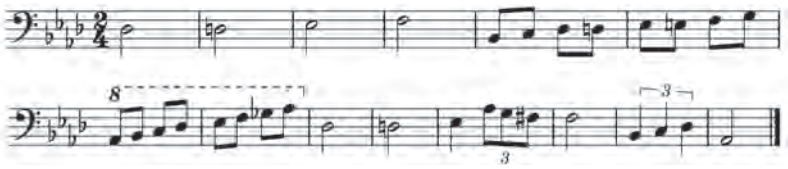
parecerse, debido al éxito que supuso "Santa Lucía". Incluso algunos recursos (como los acordes del piano y, sobre todo, la estructura tanto general como armónica) podrían beber del rock and roll o el rockabilly de los cincuenta. Podemos escuchar cómo las cuerdas desaparecen, voz y guitarra se distorsionan y la estructura se simplifica en un estribillo y dos estrofas que se repiten entre segundas voces hechas por el propio músico sobre sílabas como "ou" y "yeah". Además, para completar esa relación con el rock, la canción termina con una estrofa que combina la primera parte de la estrofa inicial (a) y la segunda de la estrofa final (b') eliminando la parte armónica y quedando sola la voz sobre la batería, para así unir de nuevo toda la parte armónica y generar un énfasis evidenciando la importancia de la guitarra en este caso (tabla 25.2).

Tabla 25.2: Estructura de la canción "Al natural" de Roque Narvaja.[4]

Introducción	
Uo, Uo, Yeah (x2)	
Estrofa A	
a	a'
No te pongas ropas que disimulen tu belleza, no andes disfrazada de princesa.	*Piensa que es un disparate trabajar de cafarate sin cobrar una peseta*
Estribillo	
No te gastes todo el sueldo en las ofertas ni te vistas de exclusividad. Lo mejor será que cuides tu figura porque a mí me vas al natural	
Interludio	
Uo, Uo, Yeah (x4)	
Estrofa B	
b	b'
No te peines en inglés, ni te pintes en francés, dame un beso en castellano.	*Y no finjas al andar ser la guapa del lugar que se te puede pegar.*
Estribillo	
Interludio	
Estrofa A y B (solo percusión y armonía)	
a	b'
Estribillo + solo de guitarra	
Introducción	

[4] "Al natural" [Roque Narvaja] [vídeo]. https://youtu.be/d7_6wiO9_hQ [Consultado 20/08/2023].

Si escuchamos esta canción, podemos darnos cuenta enseguida de que poco tiene que ver con las dos anteriores. En este caso, ya alejándose del folk, el estribillo de "Al natural", además de contar con un acompañamiento totalmente rockabilly, transita hacia el lado opuesto de "Quién…" o "Trabajador latinoamericano". Como vemos en el ejemplo 25.2, la estructura melódica y su correspondiente armonía se construyen sobre una escala ascendente, contrario a lo que habíamos señalado en el género folk anteriormente.



Ejemplo 25.2: Roque Narvaja, "Al natural": línea del bajo del estribillo.

Esta estética modernizante e internacional vinculada al rock también se refleja en la parte temática. En este caso, lejos de relacionarse con ideologías, vínculos con el lugar de origen o esa condición de expatriado que antes había funcionado como autentificación de su imagen, la temática sigue el canon patriarcal de la sociedad del momento. Se canta a una mujer exponiendo lo que no debería hacer y cómo le gusta al protagonista que se vista, peine o pinte, a partir de relaciones con el francés, el inglés y el castellano, recurriendo a una temática de desamor y relaciones, más que esa idealización que escuchábamos anteriormente. Así, el compositor construye, mediante la temática y la sonoridad, una música de género totalmente acorde a las tendencias del panorama musical español donde se presenta una evolución de su dominio del lenguaje pop-rock, a la vez que incluye esa sutil referencia transnacional con la mención de diferentes idiomas (inglés, francés y castellano) en estrofas como "No te peines en inglés / ni te pintes en francés / dame un beso en castellano". No obstante, esta alusión a los idiomas podría entenderse como un posicionamiento a favor en la disputa del rock en castellano, algo que en Latinoamérica ya estaba normalizado y construido, pero que en Madrid constituía todavía una cierta novedad. El caso de "Al natural" no será una excepción. Estas características estéticas son compartidas por el

resto del disco, como el inicio de la famosa "Menta y limón", cuyo estilo nos recuerda en gran medida a Miguel Ríos y a grupos como Asfalto, Tequila o a extranjeros como George Michael, evidenciando esa relación con el género.

Manteniendo igualmente esta sonoridad durante todo el disco, únicamente tres canciones de las diez que lo conforman presentan rasgos que nos permitirían intuir el origen argentino del músico y que, por tanto, guardan más relación temática con *Quién…* y esa escena translocal. Es el caso de "No te rindas Malena", donde no solo escuchamos el patrón rítmico del tango (3+3+2) (Ogas 2019: 19), sino que, al utilizar el nombre de Malena, la relación con Argentina y el famoso tango "Malena", convierte en evidente la intención e intertextualidad a partir de la cual el músico intenta autentificar su discurso. En este caso, la temática se construye sobre la nostalgia por la juventud, lamentándose y esperando que la joven protagonista de esta canción no comparta la pena de la mujer adulta que protagoniza el tango original (tabla 25.3).

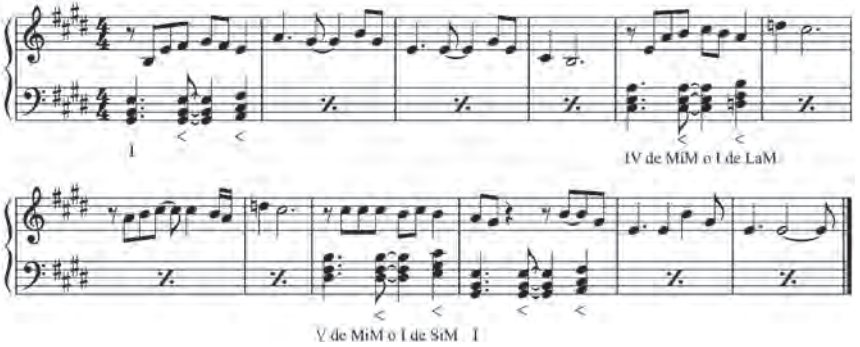
Tabla 25.3: Letra original de la canción "Malena"
(letra de Homero Manzi; música de Lucio Demare).

Malena canta el tango como ninguna *Y en cada verso pone su corazón* *A yuyo del suburbio su voz perfuma* *Malena tiene* ***pena de bandoneón*** *Tal vez allá en la infancia su voz de alondra* *Tomó ese* ***tono triste*** *de la canción* *O acaso aquel romance que sólo nombra* *Cuando se pone* ***triste*** *con el alcohol* *Malena canta el tango con* ***voz de sombra*** *Malena tiene* ***pena de bandoneón***	*Tu canción tiene el* ***frío del último encuentro*** *Tu canción se hace* ***amarga*** *en la sal del recuerdo* *Yo no sé si tu voz es la flor de una* ***pena*** *Sólo sé que, al rumor de tus tangos, Malena* *Te siento más buena, más buena que yo* *Tus tangos son* ***criaturas abandonadas*** *Que cruzan sobre el barro del callejón* *Cuando todas las* ***puertas están cerradas*** *Y ladran los* ***fantasmas*** *de la canción* *Malena canta el tango con* ***voz quebrada*** *Malena tiene* ***pena de bandoneón***

También hay referencias al exilio y a los desaparecidos en la canción "Un amigo de verdad", introduciendo con ello la nostalgia por el espacio perdido, o el uso de la clave del son cubano en la base rítmica de "Calla que sucedió". Sin embargo, la producción, los arreglos y la grabación de este disco conforma una sonoridad tan alejada, tanto del tango como del son, que estos elementos se insertan de manera natural en la *new wave* británica, así como del resto de influencias del contexto musical español de esos años.

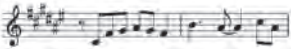
Esta fórmula de éxito se vio potenciada durante el resto de los discos que Narvaja produjo junto a Carlos Narea en España, manteniendo la sonoridad moderna e internacional del pop-rock que tanto éxito tuvo en España durante esos años. No obstante, arreglista y músico no terminan de dejar de lado algunos recursos de aquella escena translocal argentina que, al modificar instrumentaciones y timbres, pasan desapercibidas para el oyente medio. Un caso claro de esto ocurre con la canción "Balance provisional", del disco homónimo de 1982 (Narvaja 1982). Ya desde los primeros acordes, este tema se relaciona directamente con la introducción del tema que lo catapultó al éxito tan solo dos años antes, "Santa Lucía", una canción que, como ocurría con "Calla que sucedió" o "No te rindas Malena", juega con diseños rítmicos relacionados con los ritmos afro y tradicionales de Latinoamérica, tanto precolombinos como criollos. En este caso, utiliza la acentuación en el contratiempo y la caída en el siguiente pulso fuerte del 4/4, algo que corresponde con el patrón rítmico ya comentado, 3+3+2, tan presente en la música afroamericana, donde se utilizan acentos, *staccato* y ligaduras para generar células rítmicas irregulares. Sin embargo, como decíamos, el uso de instrumentaciones diferentes a las características de la música de folclore latinoamericano, en este caso un sampleado muy típico de la época, hace que esta relación no suene tan evidente.

Otro factor que permite ese distanciamiento de las referencias sonoras a Latinoamérica es la dirección melódico-armónica de casi toda la canción. Una vez más, como habíamos remarcado cuando abordamos "Al natural", el sentido ascendente prevalece y con ello se refuerza cierta idea de excitación o incitación al movimiento tan ligada a la música pop de la época. En este caso, utiliza una progresión imitativa ascendente con inicio en Mi mayor, basada en una estructura armónica I-IV-V-I. El modelo melódico armónico con el que se presenta la primera estrofa se repite en las siguientes, aunque en cada nueva presentación se produce un ascenso. Así, mientras la presentación (A1) comienza sobre una armonía de Mi mayor, las siguientes empiezan con los acordes de Fa# mayor (A2), Sol mayor (A3) y La mayor (A4). A pesar de estos transportes la armonía de Mi mayor aparece como enlace entre una y otra estrofa. Como es fácil deducir, la sensación constante de ascenso a la que hacíamos referencia, se basa en esta construcción armónico-tonal (ejemplo 25.3).

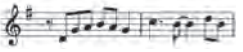


A1 (MiM)

A2 (Fa#M)



A3 (SolM)



Tengo los dientes cansados *de apretarlos uno a otro* *Y la mandíbula tiesa* *de mascar tanto mebollo* (I) *Tengo una brújula inquieta* *por saber dónde me hallo* (IV) *Y las pasiones en vela (*V) *por tan largo desarraigo* (I)	*Tengo una casa en el monte* *que aún no tiene hecha la puerta* *un porvenir de maderas* *que me acecha y que me inquieta* (I) *Tengo una novia florida,* *por entre tanta maleza* (IV) *Y una razón para alzarme,* (V) *por amor en esta tierra* (I)	A4 (LaM)

Ejemplo 25.3: Roque Narvaja, "Balance provisional": ejemplo de melodía y armonía de A1 + íncipit y estructura melódico-armónica.[5]

Conclusiones

Introducirse en un nuevo espacio cultural ya es un proceso complejo, pero lo es aún más cuando se ha alcanzado un destacado éxito en otra escena musical ligada a un ámbito geográfico diferente. Este es el caso de Roque

[5] "Balance provisional" [Roque Narvaja] [vídeo]. https://youtu.be/jAPC3r7aqjA [Consultado 20/08/2023].

Narvaja quien, como se ha demostrado, selecciona diferentes elementos de su cultura de origen y de su experiencia musical para intentar introducirse en el mercado musical español. Un elemento que juega a su favor es la existencia de una escena translocal argentina instaurada en España desde los años sesenta. Dentro de ella, el artista, por cuestiones ideológicas y sociales, va a buscar asociarse de manera más evidente a uno de los grupos que conforman esa escena, que es la de la canción de autor. Como tantos otros artistas, se presenta a España como un músico idealista, combatiente, que cree en la revolución y que, de una manera contenida, denuncia la situación política y el gobierno militar totalitario de su país. También utiliza recursos poético-musicales que ya estaban instaurados en España como escalas pentáfonas, guitarra acústica y ritmos característicos del folclore argentino, tanto precolombinos como criollos, uniéndolos a esas temáticas que lo relacionaban con su lugar de origen. El uso de lo rural, el sufrimiento del pueblo, la conciencia social, los elementos de la naturaleza y demás códigos ayudarían a la construcción de la figura de un músico en un país ajeno, que mantiene siempre esa relación con su origen. La escena translocal argentina permitirá a Narvaja una transición desde estos códigos, elementos estilísticos y demás herramientas hacia los propios de la escena musical española.

Es por eso por lo que observamos que, a partir del segundo disco, *Un amante de cartón*, este camino ligado a la canción de autor y elementos de su cultura de origen cambia de forma notable. Sin salir totalmente de esta escena translocal argentina, Narvaja sigue formando parte de ella, pero comienza a buscar asentarse en la escena musical española. Esa transición fue exitosa gracias a la construcción que genera Narvaja alrededor del tema "Santa Lucía", el cual, a oídos del público español, no era reconocido como suyo, sino de Miguel Ríos. Por tanto, junto a Carlos Narea, Narvaja construye su propia versión de la canción que Miguel Ríos había hecho famosa. Músico y arreglista utilizan el éxito que cosechó la versión de Ríos para construir su propia versión de una canción de la que es autor y con la que presentarse al mercado musical español.

De esta forma, la producción del músico en España se construirá sobre una dualidad clara. Por un lado, la producción de canciones pensadas para un público español, donde las referencias geográficas de su origen desaparecen y dejan paso a sonoridades modernas y propias de la escena musi-

cal española. Por otro lado, canciones que sí mantienen esos elementos de manera que el músico pueda presentarse al público de forma ambivalente como un artista moderno pero que proviene de una escena particular, la argentina. Así, el músico llamará la atención sobre su origen y se apoyará en esa escena translocal que en España era reconocida desde los años sesenta. Narvaja juega con su condición de artista bicultural utilizando códigos poético-sonoros, tanto de su lugar de origen, con todo lo que eso supone a nivel ideológico y musical, como de su lugar de recepción, donde el pop-rock ya era modernidad y donde su música ya se había abierto camino en la voz de Miguel Ríos. Mediante este proceso de transculturación articulado por la salida forzada de su país y la necesidad de adaptación al contexto musical del país de recepción, el músico consigue insertarse en la escena musical española. Este proceso, no exento de renuncias y apropiaciones, inevitablemente constituye y define las acciones de los artistas (y las personas) que asumen, obligadas o por su propia motivación, el reto de la transculturación.

Bibliografía

Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (eds.) (2004): *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Cohen, Sara (1999): "Scenes", en Bruce Horner y Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture.* Malden: Blackwell, pp. 239-250.

González Varga, Marina (2020): "Revival folk y canción popular en el proceso de reconstrucción de identidades de género", en M.ª Ángeles Zapata Castillo, Juan Jesús Yelo Cano y Ana María Botella Nicolás (eds.), *Mujeres en la música. Una aproximación desde los estudios de género.* Madrid: Comisión de Trabajo "Música y mujeres: estudios de género" de la Sociedad Española de Musicología, pp. 101-110. https://www.academia.edu/49845956 [Consultado 20/08/2023].

Hennion, Antoine (2002): *La pasión musical.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Moore, Allan F. (2012): *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farham: Ashgate.

Negus, Keith y Pickering, Michael (2004): *Creativity, Communication and Cultural Value*. London: Sage.

Ogas, Julio (2019): "Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España", en *Cuadernos de Etnomusicología*, 13: pp. 142-168.

Pajón, Alicia (2021): "La Nueva Canción Latinoamericana en *El País* y *ABC* durante la Transición", en Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.), *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 525-542.

Pedro, Josep, Piquer, Ruth y Del Val Ripollés, Fernán (2018): "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas", en *Cuadernos de Etnomusicología*, 12: pp. 63-88.

Rama, Ángel (2008): *Transculturación narrativa en América Latina.* Buenos Aires: El Andariego.

Straw, Will (1991): "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", en *Cultural Studies*, 5: pp. 268-288.

Tagg, Philip (2012): *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos.* New York: Mass Media's Scholar's Press.

Tatit, Luiz (2003): "Elementos para a análise da canção popular", en *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1/2: pp. 7-24.

Vila, Pablo (1996): "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Trans. Revista transcultural de música*, 2. https://www.sibetrans.com/trans/article/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones [Consultado 20/08/2023].

Grabaciones sonoras y audiovisuales

"Al natural" [Roque Narvaja] [vídeo]. https://youtu.be/d7_6wiO9_hQ [Consultado 20/08/2023].

"Balance provisional" [Roque Narvaja] [vídeo]. https://youtu.be/jAPC3r7aqjA [Consultado 20/08/2023].

Narvaja, Roque (1978): *Quién…* [LP]. Trova Records 10.005.

— (1981): *Un amante de cartón* [LP]. Movieplay 17.2505/9.

— (1982): *Balance provisional* [LP]. Movieplay, 17.3175/7.

"RoqueNarvajaquien1978" [vídeo].https://www.youtube.com/watch?v=LapFSd29sQU [Consultado 20/08/2023].

https://doi.org/10.31819/9783968695600_203

SOBRE LOS AUTORES

Ana R. Alonso-Minutti es profesora titular de Musicología en la University of New Mexico, Albuquerque. Cuenta con títulos de la Universidad de las Américas Puebla (licenciatura en Música) y de la Universidad de California, Davis (maestría y doctorado en Musicología). Su trabajo docente e investigador se centra en las prácticas contemporáneas experimentales, así como en las tradiciones musicales de México y de la frontera México-Estados Unidos. Ha publicado en revistas especializadas de Argentina, Estados Unidos y México y ha presentado su trabajo en Europa, Latinoamérica y el Caribe. Es coeditora del volumen *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* (Oxford University Press, 2018) y autora del libro *Mario Lavista: Mirrors of Sounds* (Oxford University Press, 2023). Actualmente, se desempeña como coeditora de la revista *Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press) y es asesora curatorial de la *Mediateca Lavista* (https://sonuslitterarum.mx/mediateca-lavista). + info: https://www.anaminutti.com

Nuria Blanco Álvarez es doctora en Musicología, licenciada en Historia y Ciencias de la Música con Premio Extraordinario, licenciada en Ciencias Geológicas y especialista en Gestión Cultural, todo ello por la Universidad de Oviedo. Compagina su labor investigadora con la docente como catedrática de música de Enseñanza Secundaria y es crítico musical en las revistas *Codalario* y *Scherzo*. Ha disfrutado de estancias investigadoras en la Foundation for Iberian Music (City University of New York) y la Universidad de Guanajuato (México). Su principal línea de investigación se centra en la zarzuela del siglo xix y específicamente en el compositor Manuel Fernández Caballero, del que ha realizado numerosas publicaciones, entre ellas el libro *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero* (Codalario Ediciones, 2019). Tiene interés por los intérpretes y la zarzuela en Hispanoamérica. Ha publicado artículos y

capítulos en diversos libros y coeditado el volumen *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales* (Universidad de Oviedo, 2020).

Andrea Bolado Sánchez es doctoranda en Historia del Arte y Musicología en la Universidad de Oviedo, bajo la dirección del doctor Julio Ogas. Su investigación se centra en el estudio de las manifestaciones musicales del Cono Sur americano presentes en España a partir de procesos de transculturación y migración entre los años sesenta y ochenta, dentro de la canción comprometida, la música pop/juvenil y el rock en castellano. Siguiendo esta línea de investigación, forma parte del proyecto "Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)" (PID2019-108642GB-I00). Ha publicado en *Cuadernos de Etnomusicología* (2021) y ha sido ponente en el XV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), el VI Congreso Internacional de la Comisión de Música y Artes Escénicas (SEdeM) o el X Congreso ARLAC/IMS, entre otros.

Suely Campos Franco es doctora en *Études Portugaises, Bresiliennes et de l'Afrique Lusophone* (Paris 3/Sorbonne Nouvelle) y doctora en Historia (Universidade Federal de Minas Gerais). Fue gestora de proyectos e investigadora del Centro de Referêrencia Musicológica José Maria Neves (CEREM) de la Universidade Federal de São João del-Rei. Sus investigaciones se centran en los intercambios culturales y musicales en el mundo luso-brasileño y entre Francia y Brasil. Como becaria de la Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal) desarrolló el proyecto de investigación "A música da Semana Santa de São João del-Rei e de Braga: influências e trajetórias recíprocas". Es miembro de diferentes asociaciones, entre ellas el Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, del Centre de Recherches sur les pays lusophones (Francia), el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico / Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil) y la Latin American Studies Association (LASA). Ha sido co-coordinadora del libro *450 años de Portugueses no Rio de Janeiro* (Real Gabinete Português de Leitura / Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nivel superior, 2007). + info: http://lattes.cnpq.br/5987478320622571

Montserrat Capelán es profesora en la Universidade de Santiago de Compostela y doctora (Premio Extraordinario) por la misma universidad. Espe-

cialista en música americana (con especial énfasis en la música venezolana de los siglos XVIII y XIX) y en música gallega y emigración (siglos XIX y XX), temas sobre los que ha editado varios volúmenes colectivos y publicado numerosos artículos y capítulos de libros. Ha obtenido el Premio Nacional del Libro de Venezuela (2013) con la publicación, en coautoría, de su obra *Motetes, canciones y tonos de Atanacio Bello Montero* (Fundación Vicente Emilio Sojo). En 2019, junto con otros investigadores, organizó y desarrolló el "Año Gaos", en el cual se realizaron numerosos conciertos, publicaciones, un documental y una exposición de la que fue comisaria junto con Javier Garbayo. Forma parte de la Sección de Artes Escénicas, Musicais e Audiovisuais del Consello da Cultura Galega, es miembro correspondiente por España de la Academia de la Historia del Estado Carabobo (Venezuela) y, desde su fundación, es integrante de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM / SEdeM). Desde 2020 es la coordinadora del Grupo de Investigación Organistrum (Universidade de Santiago de Compostela, GI-2025), que realiza una importante labor de investigación y divulgación de música gallega y americana. + info: https://investigacion.usc.gal/investigadores/58541/detalle

Paulo Castagna es docente del Instituto de Artes de la Universidade Estadual Paulista, en São Paulo, desde 1994 e investigador PQ del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico de Brasil desde 2007. Colaborador del Museo de la Música de Mariana desde 2001, es autor de numerosos trabajos sobre la práctica y la producción musical en Brasil desde el siglo XVI, sobre el patrimonio archivístico-musical de los estados de Minas Gerais y São Paulo, especialmente la ciudad de São Paulo y el Vale do Paraíba, y sobre la música sacra y para guitarra en la primera mitad del siglo XX. Fue uno de los autores de la *História da Música Brasileira* (Telebras, 1999) y coordinador musicológico de los proyectos *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras* (9 vols. + 9 CD, 2001-2003), y *Patrimonio Arquivístico-Musical Mineiro* (6 vols., 2008-2011), hoy disponibles en la *International Music Score Library Project / Petrucci Music Library* (IMSLP). + info: https://paulocastagna.com

Rosalía Castro Pérez es investigadora del programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innova-

ción y Universidades de España. Participa en el Proyecto "Música en España y el Cono Sur americano: transculturación y migraciones (1939-2001)" (PID2019-108642GB-I00) y forma parte del Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica "Diapente XXI" de la Universidad de Oviedo. Graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo con el Premio Fin de Grado de su promoción, actualmente desarrolla su tesis doctoral en torno a la voz de las mujeres en la canción popular urbana en España (1965-1982) bajo la dirección del doctor Julio Ogas. Sus líneas de investigación incluyen el estudio de la canción grabada desde una perspectiva de género, así como los elementos discusivos de la voz y la interpretación. Ha participado en congresos, conferencias y publicaciones españolas e internacionales, abordando temas relacionados con su investigación doctoral.

Manuel J. Ceide es compositor, director especializado en música de cámara y bajista. Catedrático en el Departamento de Composición del Conservatorio de Música de Puerto Rico, realizó estudios en el Real Conservatorio de Madrid, Berklee College of Music de Boston, el Conservatorio de Rotterdam y la Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Holanda. Ha sido docente en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico y profesor visitante en Berklee College of Music y la Universidad de Valparaíso. Es fundador y director artístico del Festival "Flores y balas", centrado en las vanguardias en el Caribe, con base en Puerto Rico. Como director, es responsable de la puesta en escena de un amplio repertorio de música contemporánea latinoamericana a través del ensamble de cámara Álea 21, con residencia en San Juan (Puerto Rico); dirigió el montaje y estreno de la versión de cámara en español de *El Cimarrón* de Hans Werner Henze. Como compositor, ha llevado a cabo una intensa actividad internacional, con una producción caracterizada por conceptos colectivos de interacción con los intérpretes, así como por frecuentes referencias teatrales y literarias como punto de partida estructural.

David Cranmer es musicólogo anglo-portugués y profesor adjunto (jubilado) de la Universidade NOVA de Lisboa (FCSH). Además, es miembro titular del Centro de Estudos para a Sociologia e Estética Musical (CESEM)

y del Grupo de Investigación In2Past, y coordinador de Caravelas-Grupo de Estudios para la Historia de la Música Luso-Brasileña, una red de musicólogos que se centra en la circulación de músicos y repertorios a través del Atlántico. Sus diversos intereses incluyen la música en Portugal y Brasil desde el siglo XVIII hasta principios del XX, Marcos Portugal, la catalogación de archivos y bibliotecas musicales, y Camille Saint-Saëns. Entre otros libros, es autor de *Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras* (Bicho do Mato, 2015), *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil* (Colibri/CESEM 2017) y editor de la monografía *Marcos Portugal: uma reavaliação* (Colibri, 2012). También es pianista y organista.

Susana de la Cruz Rodríguez tiene un máster universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato y Formación Profesional, especialidad de Música, por la Universidad de Oviedo. Actualmente cursa el tercer año del programa oficial de doctorado en Historia del Arte y Musicología en la propia universidad, donde investiga sobre la gaita y la música asturiana y gallega en Cuba, entendida como espacio de transculturación sonora, bajo la dirección del doctor Julio Ogas. Posee el diplomado pre-doctoral en Patrimonio Musical Hispano del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, y es graduada de flauta de la Universidad de las Artes de La Habana. También es graduada de "Instrumentos de la Música Popular y Tradicional de Asturias: Gaita" por el Conservatorio Profesional de Música Anselmo González del Valle de Oviedo. Ha publicado: "La romería gallega en La Habana (1910-1930). Una escena híbrida a través de la mirada de la prensa cultural gallega", en el volumen colectivo *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española* (Iberoamericana Vervuert, 2023).

Javier Gándara Feijóo es doctor en Musicología por la Universidade de Santiago de Compostela (2023) con una tesis doctoral sobre teatro musical a finales del Antiguo Régimen, realizada bajo la dirección de Montserrat Capelán. Contó con un contrato predoctoral financiado por la Xunta de Galicia. Pertenece al Grupo de Investigación Organistrum (Universidade de Santiago de Compostela, GI-2025), formando parte de sus proyectos financiados. Es graduado en Historia del Arte (Universidade de Santiago de Com-

postela) y Titulado Superior de Música (Conservatorio Superior de Música de A Coruña). Además, concluyó el máster en Patrimonio Cultural y el Máster de Profesorado (ambos en la Universidade de Vigo). Ha disfrutado de estancias de investigación en Madrid (Casa de Velázquez/CSIPM-Universidad Autónoma de Madrid) y Lisboa-Oporto (CESEM-Universidade Nova de Lisboa), así como participado en congresos nacionales e internacionales. Sus publicaciones más relevantes son "Entre autóctono y foráneo: el personaje gallego en la tonadilla" (*Revista de Musicología*, 2022), "Representación a San Roque: teatro bilingüe y música incidental en el Ourense del siglo XVIII" (*Quintana*, 2022) y "*Los gustos estragados*: una tonadilla compostelana de 1799" (*Resonancias*, 2023).

Judith Helvia García Martín tiene estudios de licenciatura en Historia del Arte, Grado Superior de Música en Órgano, máster en Música Hispana y en Musicoterapia, y doctorado en Musicología. Ha sido becaria FPU, y ha realizado numerosas estancias docentes y de investigación en centros de Alemania, Reino Unido, México, Bulgaria, Japón y Estados Unidos. Es profesora titular en la Universidad de Salamanca, donde imparte docencia en el Grado en Historia y Ciencias de la Música. Ha coordinado numerosos proyectos de innovación docente, y codirigido el proyecto "La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular (1917-1961)" (HAR2017-82413-R). Forma parte de la red "Intangible Heritage, Music and Gender. International Network" (GIR IHMAGINE), donde investiga figuras de la danza en Nueva York en el periodo de entreguerras que participaron en la difusión de la danza y música españolas, habiendo publicado varios artículos sobre La Meri y Louis H. Chalif.

Mirta Marcela González Barroso es doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo, donde se desempeña como profesora desde 2005. Su línea de investigación está centrada en la canción, atendiendo tanto a sus aspectos histórico-culturales y a su injerencia en los medios de comunicación como a su importancia en la educación. Entre sus publicaciones destacan artículos en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Revista de Musicología* o *Musiker. Cuadernos de Música*. En 2010 editó el libro

Déjame tu voz. Poesía española en la canción de cámara argentina (Fundación Universitaria Española) y tiene una decena de colaboraciones en monografías colectivas como *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (Sociedad Española de Musicología, 2018), *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina* (Shangrilá Textos, 2019) o *En, desde, y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas* (Dykinson, 2021).

José Benjamín González Gomis es investigador, compositor y director. *Bachelor* y *Master Spécialisé en flûte traversière* (Conservatoire Royal de Mons, Bélgica). Es titulado en Dirección de Banda (Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha). *Master Spécialisé en Direction d'Orchestre* (Conservatoire Royal de Mons), en Musicología (Conservatorio Superior de Música de Castilla y León), Máster en Investigación Musical (Universidad Internacional de La Rioja), Máster en Música Hispana (Universidad de Salamanca) y titulado en Composición (Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha). En la actualidad finaliza la tesis en la Universidad de Valladolid (Patrimonio Cultural y Natural: Historia, Arte y Territorio), donde investiga los contextos aurales altomedievales hispanos. Sus principales líneas de investigación son los contextos sónicos de la España medieval (abordados desde la acústica de recintos, la arqueología de los sentidos y la articulación sociocultural del paisaje sonoro), los repertorios para formaciones de vientos (especialmente de creación actual) y las músicas de las representaciones rituales hispánicas de conquista, entendidas como una manifestación transnacional que comparte una base religiosa, política y cultural común desde la Edad Media y el Renacimiento hasta nuestros días.

Javier Marín-López es catedrático de Musicología en la Universidad de Jaén y doctor (Premio Extraordinario) por la Universidad de Granada. Ha estudiado diversos aspectos de la cultura musical latinoamericana y española durante los siglos xvi al xix, con particular énfasis en sus procesos de intercambio trasatlántico en el más amplio contexto europeo y global. Es fundador y actual presidente de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM) de la SEdeM, una red transnacional de investigadores creada en 2016 y dedicada al estudio de los intercambios musicales tra-

satlánticos. Es autor o editor de una decena de libros (Sociedad Española de Musicología, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Reichenberger, Dykinson, Universidad Internacional de Andalucía y Dairea, entre otras), además de colaborador de la plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony* (BHP) del CSIC. Entre 2013 y 2021 se desempeñó como editor jefe de la *Revista de Musicología*, y desde 2007 es director general y artístico del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB). + info: https://linktr.ee/javiermarinlopez

Barbara Mayer posee un doctorado en Musicología por la Universität Mozarteum Salzburg, un máster en Composición por la misma universidad y un máster en Piano por la Anton Bruckner-Universität Linz. Además de sus diferentes actividades artísticas, es profesora en el Departamento de Musicología de la Universität Mozarteum. Sus áreas de investigación se centran en la música de América Latina y en los compositores menos conocidos de la música contemporánea. Tuvo una beca del Ministerio de Ciencia austríaco que le permitió realizar una estancia de investigación en el Instituto Moreira Salles de Rio de Janeiro. Es autora del libro *Die multiethnischen Einflüsse im Schaffen des Komponisten Hekel Tavares. Ausführliche Erläuterungen am Beispiel seines "Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras"* (Springer, 2021). Ha publicado numerosas reseñas críticas y textos introductorios de composiciones contemporáneas, entre ellas recientemente, *Zyklus für Gitarre und Klavier nach einem Gedicht von Rose Ausländer* (Universaledition, 2022), proyecto coordinado por Stefan Barcsay.

Juliana Coelho de Mello Menezes es doctora en Música por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022), bajo la dirección del doctor Alberto Pacheco. Investigadora, profesora y pianista, actualmente es profesora sustituta de Educación Musical en el Colegio Pedro II de Rio de Janeiro. Ha sido profesora sustituta de piano en los cursos de grado en Música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019) y pianista repertorista del Coro Lírico del Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2019-2020). Obtuvo una beca Erasmus+, con la cual realizó un intercambio de doctorado en la Université Côte d´Azur de Niza (2020). Es licenciada en Música (2018) por la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro y posee un máster en

Música (2017) y *Bacharel* en Música /Piano (2014), ambos por la Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Iván César Morales Flores es doctor en Musicología por la Universidad de Oviedo (2015), autor del libro *Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)* (Fondo Editorial Casa de las Américas, 2018) y Premio de Musicología Casa de las Américas (2016). Posee el Premio Nacional de Musicología "Argeliers León" de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (2006). De 2005 a 2009 fue director del Departamento de Musicología del Instituto Superior de Artes de La Habana. Es miembro del Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica "Diapente xxi" de la Universidad de Oviedo, la red de investigadores "Trayectorias" y la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos (MUSAM)" de la SEdeM. Sus textos se incluyen en revistas científicas como *Resonancias* (2019/2022), *Twentieth-Century Music* (2020), *Revista Musical Chilena* (2020), *Acta Musicologica* (2018), *Lithuanian Musicology* (2020), *Cuadernos de Etnomusicología* (2019), *Revista de Musicología* (2018), *Musiker* (2011) y *Boletín Música* (2008). Sus intereses de investigación abarcan la música académica cubana de los siglos xx y xxi, la diáspora musical cubana y los intercambios entre Cuba, América Latina y los países del antiguo bloque socialista.

Álvaro Mota Medina es titulado en piano por el Conservatorio Superior de Música de Badajoz (2014) y en clave por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (2019). Posteriormente amplió su formación clavecinística en París. En el curso 2018-2019 cursó el Máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid y en 2020 resultó beneficiario de una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), mediante la cual está realizando su tesis doctoral sobre la circulación de música en el virreinato del Río de la Plata (1776-1810), bajo la dirección de Cristina Bordas. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología y de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM) de la SEdeM. Ha coordinado, junto a José María Domínguez, las dos primeras ediciones del Seminario de filología e interpretación musical de la ópera italiana entre los siglos xvii y xviii de la Universidad Com-

plutense de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (Buenos Aires) y en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Sucre). Sus principales líneas de investigación son la música colonial hispanoamericana y la música para tecla de los siglos XVII y XVIII.

Pilar Nicolás Martínez es doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) con la tesis doctoral: *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX*. También es Magíster en Estudios Literarios, Culturales e Interartes por la Universidade do Porto y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la UNED con el trabajo: *El teatro español en Portugal (Lisboa y Oporto) entre 1830-1859*. Es profesora en la Faculdade de Letras da Universidade do Porto, donde imparte asignaturas de literatura española, español como lengua extranjera (ELE) y formación inicial de profesores; en esta área es directora del máster profesionalizante *Mestrado em Ensino de Português e de Língua Estrangeira* (MEPIEFA). Sus principales áreas de investigación se centran en las relaciones teatrales entre España y Portugal durante el siglo XIX e inicios del XX. Como investigadora está integrada en el Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória" (CITCEM).

Alicia Pajón Fernández es investigadora predoctoral en la Universidad de Oviedo. En su tesis doctoral, bajo la dirección del doctor Julio Ogas, analiza el discurso en torno a la música en los principales periódicos españoles durante la transición española. Forma parte del Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica "Diapente XXI" de la Universidad de Oviedo. Como resultado de su investigación ha publicado capítulos de libro en antologías colectivas como *En, desde, y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas* (Dykinson, 2021), así como artículos en revistas como *Cuadernos de Música Iberoamericana* o *Inclusiones*. Además, ha participado en varias conferencias en España, Portugal, Alemania y el Reino Unido y ha realizado una estancia en la Universidad de Princeton.

Margarita Pearce Pérez es doctora en Musicología por la Universidad de Oviedo. Actualmente ejerce como profesora ayudante doctora en la Uni-

versidad de La Laguna, Tenerife. Recientemente realizó una estancia en la Pontificia Universidad Católica de Chile tras haber obtenido la ayuda posdoctoral de Recualificación del Sistema Universitario Español 2021-2023. Además, ha sido beneficiaria de otras ayudas de formación, tales como el programa predoctoral "Severo Ochoa" del Principado de Asturias (2017-2021). Ha trabajado en la Universidad de Oviedo, en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y en el Gabinete de Patrimonio Musical "Esteban Salas" de La Habana. Ha participado en congresos y jornadas científicas en países como Cuba, México, Chile, Argentina, Italia, Grecia, Italia y España.

Alfonso Pérez Sánchez es profesor titular en el Departamento de Música y Artes Escénicas e integrante del Núcleo Académico Básico del Posgrado en Artes de la Universidad de Guanajuato, institución educativa donde realiza funciones sustantivas de docencia, investigación, extensión y gestión. Es doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid (Beca MAEC-AECID), maestro en Música por el San Francisco Conservatory of Music (Fulbright Alumni) y licenciado en Música y Nivel Medio Superior Terminal (NMST) por la Universidad de Guanajuato. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel 1) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONACYT) en México. Algunas de sus publicaciones abordan temáticas relacionadas con la figura y obra de compositores como Isaac Albéniz, Marlos Nobre, Gerhart Muench y Arturo Márquez. Su principal línea de investigación gira en torno al estudio musicológico de la grabación sonora como reflejo de la praxis interpretativa musical.

Juan Carlos Poveda es doctor en Estudios Latinoamericanos, magíster en Artes con mención en Musicología y profesor de Música con estudios superiores en guitarra clásica, formado principalmente en la Universidad de Chile. En la actualidad está desarrollando un proyecto de investigación de tres años de duración con financiamiento estatal sobre representaciones de infancia en la música de programas de televisión durante los años de dictadura chilena (1973-1989). Asimismo, ha trabajado con el fenómeno de la diplomacia cultural y las representaciones de América Latina a través de la

música del cine clásico de Hollywood y, en un plano más pedagógico, con las estrategias de enseñanza de la apreciación musical. Ha publicado sobre estos tópicos en revistas como *Resonancias*, *Neuma* y *Revista Musical Chilena*. Actualmente preside la Sociedad Chilena de Musicología y desde el 2012 es académico del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago.

Lutero Rodrigues, después de su formación musical en Brasil y Alemania, se dedicó a la dirección orquestal durante muchos años, decantándose principalmente por el repertorio brasileño, actividades que despertaron su interés por la musicología. Continúa sus estudios en esta área, concluyendo un máster (Universidade Estadual Paulista) y un doctorado (Universidade de São Paulo). Ha impartido clases en la Universidade Estadual Paulista desde 2005, convirtiéndose en profesor desde 2009, tras un concurso público. Su tesis doctoral, sobre el conflicto de los modernistas con la memoria del compositor Carlos Gomes, recibió el Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música en 2010, convirtiéndose en libro en el año siguiente (Editora de la Universidade Estadual Paulista). Como profesor de posgrado, trabaja en las líneas de historia, estilo y recepción. Ha publicado decenas de artículos y textos sobre compositores brasileños, relaciones culturales Brasil-Portugal, Brasil-resto de América Latina y, más recientemente, crítica musical.

Marcia Taborda es doctora en Historia Social por la Universidade Federal de Rio de Janeiro. Ha sido investigadora visitante en la Escuela de Artes y Medios de Comunicación de la University of New South Wales, Sydney, donde ha realizado recientemente una investigación posdoctoral sobre la música brasileña para guitarra conservada en grabaciones de 78 r.p.m. Como investigadora ha sido galardonada por las más importantes instituciones brasileñas. Es autora del libro *O violão na corte imperial* (Biblioteca Nacional, 2021) y del documental *La guitarra en la ciudad de Río de Janeiro* (https://www.youtube.com/watch?v=2JyqdB1FdGs). Ganadora del Premio Funarte de Ensayo Musical (2010), publicó el libro *Violão e identidade nacional. Rio de Janeiro 1830-1930* (Civilização Brasileira, 2011). También ha grabado las obras para guitarra del aclamado compositor Paulinho da Viola. En conjunto, las tareas de investigación, docencia e interpretación desarrolladas la

han consolidado como una de las más destacadas especialistas en guitarra de Brasil.

Alberto José Vieira Pacheco es profesor de Ciencias Musicales y coordinador del doctorado en Artes Musicales en la Universidade Nova de Lisboa. Entre 2015 y 2022 se desempeñó como profesor de canto en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Es doctor y magíster por la Universidade Estadual de Campinas y autor de los libros *Castrati e otros virtuoses* (Annablume, 2009) y *Cancioneiro dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)* (Fundação Biblioteca Nacional, 2022). Ha participado como solista en la grabación de cinco CD en Brasil y Portugal y, en 2012, fue invitado a colaborar en la grabación del CD *18th century Portuguese Love Songs* del grupo inglés L'Avventura London, actuando como especialista en la canción luso-brasileña y en la pronunciación del portugués cantado. Divulga el patrimonio musical brasileño a través de su canal de YouTube: https://www.youtube.com/user/Albertovieirapacheco/about.

Carlos Villar-Taboada es profesor titular y miembro del Grupo de Investigación "Música, Artes Escénicas y Patrimonio" de la Universidad de Valladolid, especializado en análisis musical. Sus investigaciones, contribuciones a congresos nacionales e internacionales y direcciones de trabajos académicos se centran en el repertorio hispano de los siglos xx-xxi, sobre todo español, incluyendo la mayoría de las tesis doctorales, Diplomas de Estudios Avanzados y Trabajos Fin de Máster que ha supervisado. Tras doctorarse con una tesis sobre la música contemporánea en Galicia, ha publicado estudios sobre metodología analítica (*Pitch-Class Set Theory* y *Topic Theory*) y sobre música española del siglo xx (de autores como Julián Bautista, Rodolfo Halffter o Joaquín Rodrigo) y contemporánea (a cargo de José Luis Turina, Claudio Prieto, Enrique Macías y Rogelio Groba, entre otros). Actualmente desarrolla sus trabajos desde un enfoque propio, el paradigma de la logoestructura, presente, desde 2018, en varias de sus últimas publicaciones. + info: https://investigacion.uva.es/CawDOS/?id=7244cc05c7d47690&idioma=es&tipo=activ&elmeucv=N

Leonardo J. Waisman realizó sus estudios musicales en las universidades Nacional de Córdoba y de Chicago. Ha publicado estudios sobre el madrigal

italiano, la música colonial americana, la práctica de la ejecución de la música antigua, la música popular argentina, la inserción socio-cultural de los estilos musicales y las óperas de Vicente Martín y Soler, compositor al que ha dedicado varios libros. Sus más recientes trabajos son un amplio estudio sobre villancicos de negro (edición del autor, 2022), una historia de la música colonial iberoamericana (Gourmet Musical, 2019) y la edición del Ciclo de Ofertorios de Chiquitos (Editorial Brujas, 2 vols., 2015); actualmente trabaja en la edición y correspondiente estudio de cien villancicos en jácara (siglos XVII-XVIII) provenientes de Europa y América. Clavecinista y director especializado en música barroca, cuenta con diversas grabaciones y ha dirigido en América, Europa y el Lejano Oriente.

Ediciones de Iberoamericana | 148

La historia musical de Iberoamérica –entendida no solo como espacio geográfico sino también como comunidad cultural global– ha estado determinada por una extensa y diversificada red de comunicaciones que mantenía interconectada una pluralidad de regiones y ecosistemas. Partiendo del enfoque interpretativo de las redes de intercambio, este volumen analiza cómo la existencia de rutas de comunicación moldeó la movilidad de músicos, repertorios, prácticas e ideologías, configurando una dinámica y compleja estructura reticular que permite entender el universo sonoro iberoamericano como parte de un conjunto interaccionado.

Javier Marín-López es catedrático en la Universidad de Jaén y director artístico del FeMAUB. Ha estudiado diversos aspectos de la cultura musical iberoamericana y española durante los siglos XVI al XIX, con particular énfasis en sus procesos de intercambio trasatlántico en el más amplio contexto europeo y global.

Montserrat Capelán es profesora en la Universidade de Santiago de Compostela. Especialista en música venezolana (siglos XVIII y XIX) y en música gallega y emigración (siglos XIX y XX), temas sobre los que ha editado varios volúmenes colectivos y publicado numerosos artículos y capítulos de libro.

Paulo Castagna es docente del Instituto de Artes de la Universidade Estadual Paulista, en São Paulo. Autor de numerosos trabajos sobre la práctica y la producción musical en Brasil desde el siglo XVI y sobre el patrimonio archivístico-musical de los estados de Minas Gerais y São Paulo.

9 788491 924098

IBEROAMERICANA
VERVUERT