

MÚSICA Y POLISEMIA:
FOLKLORE Y FLAMENCO EN *IBERIA* DE
ALBÉNIZ

TESIS DOCTORAL

Cristina Alba Padial Garrido



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Directores:

Dra. Rosa Muñoz Luna

Dr. Antonio Jurado Navas

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología inglesa, francesa y alemana





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Cristina Alba Padial Garrido

 <http://orcid.org/0000-0003-4319-0951>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



Agradecimientos

A los que me orientaron con su erudición:

Profesores de Universidad, Walter Aaron Clark y a mis directores de tesis...

Profesores de la Musikhochschulen de Hamburg y Hannover, Martin Brauß y Beatrix Borchard...

Profesores de Conservatorios y/o pianistas, Jacinto Torres, Guillermo González, Diana Pérez Custodio, Ana Guijarro, Pilar Bilbao, Javier Herreros...

A los que me contagiaron con su entusiasmo:

Joaquín Soriano, Lola Greco, Carmela Greco, Toni Maya, Gonzalo Rojo, Ricardo Cue, Uta Weyand.

A los que me facilitaron el acceso a fuentes:

Los bibliotecarios del Real Conservatorio de Música de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca de la Musikhochschule de Hamburgo, Biblioteca de la Musikhochschule de Hannover, Biblioteca del Estado de Hamburgo, Biblioteca del Estado de Hannover, de las distintas facultades de la Universidad de Málaga, Biblioteca Provincial de Málaga...

Al Cónsul de España en Hamburgo, a la Directora del Instituto Cervantes de Hamburgo, a la familia Ocón

A todos los que no nombro pero pusieron su granito de arena

Y sobre todo a mi familia

"Mientras que una persona inteligente, cuando consigue encontrar una aguja en un pajar, queda satisfecha, el genio sigue buscando para encontrar una segunda, una tercera y si es posible una cuarta". Albert Einstein

Índice

1. Introducción	7
La importancia de Albéniz en la música española y en el flamenco.	
Estructura de la tesis y propósito.	7
2. La <i>España morena</i> de Albéniz: su contexto socio-histórico.	25
2.1. El sueño español de los románticos europeos.	25
2.1.1. La España del siglo XIX.	25
2.1.2. Andalucía está de moda.	29
2.1.3. La tonadilla. Manuel García. La canción andaluza.	41
2.2. La música en la España en el XIX.	55
2.2.1. Nacionalismo musical en España.	61
2.2.1.1. Pedrell.	65
2.2.2. Costumbrismo musical. Glinka.	75
2.2.2.1. El Alhambrismo.	85
2.2.3. El debate por la creación de la ópera nacional.	89
2.2.3.1. La Zarzuela.	96
2.2.3.1.1. La Zarzuela romántica	97
2.2.3.1.2. La Zarzuela restaurada	98
2.2.3.1.3. La Zarzuela Grande	98
2.2.3.1.4. El <i>género bufo</i>	100
2.2.3.1.5. El <i>género chico</i>	100

3. El flamenco de la España del s. XIX.	103
3.1. La Investigación musicológica del flamenco del XIX. Carencias.	105
3.2. Lo que sabemos de la música flamenca de ese siglo.	115
3.2.1. Características musicales. Estado de la cuestión.	127
3.2.2. Rafael Marín y su <i>Método de guitarra. (Flamenco) Por música y cifra.</i>	135
3.3. El problema de los cancioneros. Jose Inzenga, Eduardo Ocón, Pedrell.	141
3.4. Café -cantante ¿versus? Cafés-concierto.	153
3.5. Guitarristas clásicos -flamencos.	169
3.4.1. Fernando Sor	171
3.4.2. Francisco Rodríguez Murciano	172
3.4.3. Julián Arcas	180
3.4.4. Francisco Tárrega	184
3.4.5. Miguel Llobet	187
3.4.6. Paco Lucena	188
4. Albéniz	189
4.1. El artista. Algunas reseñas biográficas.	189
4.2. La personalidad de Albéniz en sus obras.	211
4.3. Albéniz y el modernismo francés. El impresionismo.	225
4.4. Albéniz y el flamenco.	241
4.5. <i>Iberia</i> 1905-1908.	253
4.6. El legado albeniciano	261

5. El folklore y el flamenco en el piano de Albéniz.	267
5.1. Elementos musicales folklóricos y flamencos presentes en <i>Iberia</i> de Albéniz.	
Estado de la cuestión.	267
5.2. Análisis comparativo.	287
5.2.1. Estilos y danzas populares andaluzas.	289
5.2.1.1. Las seguidillas sevillanas.	289
5.2.1.1.2. Análisis musical.	291
5.2.1.2. El fandango. Marco teórico-histórico.	294
5.2.1.2.1. Análisis musical.	300
5.2.1.3. Las malagueñas. Marco teórico-histórico.	306
5.2.1.3.1. Análisis musical.	309
5.2.1.3.2. Algunos intérpretes célebres de malagueñas.	314
5.2.2. La raíz popular de <i>Iberia</i> . Análisis rítmico.	317
5.2.2.1. Las seguidillas sevillanas en <i>Triana</i> y en <i>Eritaña</i> .	317
5.2.2.2. El zapateado en <i>El Puerto</i>	348
5.2.2.3. ¿Hay malagueñas en la obra <i>Málaga de Albéniz</i> ?	356
5.2.2.4. Las coplas centrales de las piezas de <i>Iberia</i> .	367
6. Conclusiones relevantes y líneas futuras.	375
7. Fuentes	399
7.1. Bibliográficas	399
7.2. Hemerográficas	406
7.3. Partituras	409

7.4. Electrónicas. Links.	410
8. Anexos	414
8.1. Entrevista en profundidad.	414
8.2. Partituras	423

1. Introducción

La importancia de Albéniz en la música española y en el flamenco

Estructura de la tesis y propósito.

En el año 2009, se celebró en España el *año Albéniz*, con motivo del centenario de la muerte del compositor. Como suele suceder en años conmemorativos, los actos de celebración en torno a la música y la figura del músico son innumerables. Pero decimos España, porque fuera de sus fronteras, no hubo repercusión especial alguna. En Alemania, por ejemplo, se celebró en el año *Mendelssohn* y el año *Haendel* por todo lo alto, y en cambio la gran mayoría de instituciones musicales del país ignoraron absolutamente el centenario del compositor español.

Se podría objetar que frente a tales indiscutibles glorias de la música germana, ya no habría espacio para nada más. No es del todo cierto, otros años se han venido celebrando igualmente los centenarios de autores no germanos como el *año Debussy* en 2012, con motivo del 150 aniversario de su nacimiento.

Este fenómeno encierra una triste verdad que es, que Albéniz continúa siendo el gran desconocido en los centros de estudio del extranjero. En muy rara ocasión algún pianista extranjero incluye en sus programas de concierto una obra que no sea una de las doce piezas de *Iberia*. De sus óperas no se observa ni rastro. La música española no tiene cabida en ninguna ópera alemana. Mientras *Jenufa*, *Rusalka*, o *La zorrilla astuta* de Janacek se representa año tras año hasta en las Opernhäuser más pequeñas, *Merlín*, o *Pepita Jiménez* son



absolutamente ignoradas. No están simplemente en repertorio, apenas hay director de escena, *Kapellmeister* o intendente que sepa que esas óperas existen.

Los investigadores, músicos, editoriales, críticos y agentes españoles tenemos en esto una gran responsabilidad.

Desde el extranjero, se cataloga simplemente a Albéniz dentro del grupo de compositores raros, que no han aportado nada nuevo al panorama internacional: apenas un par de piezas interesantes con cierto toque folclorista de su país, que se puede incluir en los programas cuando se tiene la necesidad de aderezar el repertorio con un aire menos serio y un poco de exotismo. Otro tratamiento muy distinto se le da a compositores (representantes de las escuelas nacionalistas de sus respectivos países), como Sibelius, Smetana o Dvorak.

¿Cuál es la causa? Para empezar ni siquiera en España se representan las óperas de Albéniz salvo en muy contadas ocasiones en las que, con algún motivo conmemorativo, se decide hacer alguna producción. ¿Por qué ese recelo? ¿Se piensa acaso que el público no acudirá a la ópera si no es a ver *La flauta mágica* de Mozart?. Siempre queda ese recelo por parte del gerente de la ópera, que teme que los experimentos no salgan bien, o que por salirse del repertorio de siempre, la gente deje de comprar entradas. Hasta cierto punto se puede entender ese recelo. Pero ese riesgo se ha corrido al principio con cientos de óperas a lo largo la historia. Muchas de ellas fueron un fiasco en el estreno y a pesar de todo después se han representado hasta la saciedad. Hasta la fecha las escasas representaciones de *Pepita Jimenez* o *Merlín*, no han sido precisamente una catástrofe económica.

¿Qué dificultad hay pues?. Para empezar, la localización de las partituras. ¿Dónde se encuentra la partitura orquestal, o siquiera la partitura vocal, con la reducción de piano de tales óperas? Hasta la fecha no conocemos ninguna tienda de música que las comercialice. Ese no es el caso de *Jenufa*... ¿Qué editorial tiene los derechos de autor de las óperas de Albéniz? ¿A qué espera para comercializarlas?.

Ese no es el caso, por suerte, de la obra más importante de Albéniz, *Iberia*. A día de hoy, existen incluso versiones online publicadas desde la Fundación Albéniz revisadas por Luis Fernando Pérez, sin coste alguno para el público. Las antiguas ediciones llenas de erratas, han sido sustituidas por el magnífico trabajo de Guillermo González, ofreciéndose así mismo la edición *facsimil*.

Los centros de estudios incorporan dentro de los contenidos de su programación didáctica la obligatoriedad de abordar el repertorio nacionalista español, o al menos de compositores españoles. Forma parte del temario de oposiciones para el ingreso al Cuerpo de profesores de piano de Conservatorios e incluso hay centros de formación musical donde existe la especialización en música española en forma de máster, o títulos propios.

Los concursos internacionales de piano en nuestro país, (desgraciadamente solo en él), como son el *José Iturbi*, *Premio Jaén*, *María Canals* o el *Concurso Internacional de Santander*, también incluyen las piezas de *Iberia* como repertorio obligatorio.

Cada día se registran grabaciones nuevas (basta con mirar brevemente en *YouTube*). Son por tanto, miles de pianistas los que se sumergen cada año en el estudio de estas piezas.

El carácter tan marcadamente hispánico hace que una incorrecta interpretación por parte del instrumentista *destruya* el verdadero sentido de la obra. Hay intérpretes que, refugiados en los clichés y en los tópicos, ejecutan esta música de una forma tan exagerada que parece la música de verbena de barrio, idea absolutamente contraria al pensamiento de este compositor, como veremos en esta tesis.

Encontrar el equilibrio entre refinamiento, poesía y *ardiente españolismo* resulta de una enorme dificultad si no se conoce la sintaxis de la obra, ni de la música popular. Si se conoce la verdadera raíz, la verdadera esencia popular de cada pieza en concreto, evitaríamos muchos problemas interpretativos, pues con el conocimiento de esa semántica y de esa sintaxis -en definitiva, de ese lenguaje- ayudaría a seleccionar la correcta acentuación de un pasaje, o permitiría seleccionar qué acordes o melodías se tienen que enfatizar.

Esto implica que se demande una literatura de base analítica y didáctica que ayude a pianistas profesionales, profesores y alumnos de piano a la hora de abordar ese repertorio, que posee unas características propias. Características que obligan a que el estudio lleve una línea diferente a las investigaciones de otros autores clásicos como puedan ser Beethoven o Mozart. Los biógrafos e investigadores albenicianos a menudo citan la obra del autor catalán como una transformación personalísima del folklore a las formas de la música culta. Pero cuáles son esos elementos musicales tomados del folklore y del flamenco, es una cuestión sobre la que no se ha escrito ni profundizado aún lo suficiente. Continúa siendo actual la cita de Laplane (1958) cuando plantea que lo realmente difícil de despejar hoy en día, es en qué consiste *ese tejido* y en qué medida fue aportación personal y obra suya, dado que los elementos fueron, despersonalizados e incorporados al dominio público.

Efectivamente, la música de Albéniz, posee en su extrema elaboración ciertos patrones inspirados en la música popular española, esencialmente la andaluza. Esto requiere un estudio de la gramática y semántica de la música en dos campos: la de Albéniz propiamente y la de la música popular andaluza (incluyendo en ella el folklore y el flamenco).

Entre los estudiosos de Albéniz en España, contamos con el musicólogo Jacinto Torres quien ha llevado a cabo una trascendental labor de investigación. Este autor representa actualmente la máxima autoridad en nuestro país sobre la cuestión albeniciana. En la elaboración de nuestra investigación hemos tenido el privilegio de disfrutar de su generosidad y consejos, así como de los del conocido pianista Guillermo González. Junto a ellos, otros trabajos destacados son los del extremeño Justo Romero, Antonio Iglesias.

Desafortunadamente, parece que solo en España y ocasionalmente en Francia la musicología atiende la música de este compositor pues tradicionalmente, Albéniz no ha estado muy presente en los trabajos de los estudiosos del Reino Unido, Alemania o Estados Unidos. Hoy en día este panorama empieza a cambiar y encontramos por internet algunos trabajos de fin de carrera y tesis doctorales de jóvenes musicólogos americanos y alemanes. Sin embargo son en su mayoría de difícil acceso (si no imposible). No así ha sido el caso del más actual e importante biógrafo e investigador de Albéniz fuera de nuestras fronteras: Walter Aaron Clark. A quien tuvimos el privilegio de entrevistar, como se puede ver en los anexos.

Esta tesis es por todo ello, hoy por hoy, imprescindible y sorprende que hasta la fecha no se hayan llevado a cabo estudios en profundidad sobre este tema.

Una de las causas principales, es que una investigación de tal calibre requiere una profundización en la música popular de la península y en concreto de nuestra comunidad autónoma. Y he aquí el punto álgido de la cuestión que dificulta en extremo el avance en nuestra labor: la falta de investigación musicológica sistemática que hasta ahora inundan los estudios sobre flamenco y folklore andaluz (salvo raras y honrosas excepciones).

Esto es debido a diversas causas. La primera es la asociación inmediata del flamenco y el folklore, como parte de la cultura popular, a la que no es necesario prestarle la atención desde los medios académicos. El investigador Miguel de Aguilera (2004) en su artículo *Tomar la cultura popular en serio* lo define así:

Las industrias culturales elaboran una serie de productos que la inmensa mayoría de la población frecuenta y de los que sirve con distintos fines en su vida cotidiana. Esos productos contribuyen a configurar lo que se ha dado en denominar cultura popular. A pesar de la extendida, constante e importante presencia de esos productos culturales en nuestro diario vivir, sin embargo, la ciencia de la comunicación no proporciona una debida y cabal explicación al respecto. (...) De aquí que resulte necesario incorporar al estudio de la comunicación otros puntos de vista que nos permitan, primero, reconocer la importancia de estos fenómenos- sin apresurarse a descalificarlos- y, después, conocerlos en rigor. (p. 147)

El flamenco ha sido durante mucho tiempo absolutamente olvidado por las estructuras académicas. ¿Por qué razón?. La imagen de la *Marca España* ha sido mucho tiempo *sol y playa*. Esto ha beneficiado indudablemente a la economía del país, pero a menos que se amplíe nuestra imagen cultural, la música que conocerán los extranjeros no pasará como mucho del *flamenquito*. Nos preguntamos, si en las ferias internacionales de turismo, al lado del *stand* de Andalucía del jamón, la manzanilla, Picasso o Velázquez, alguna vez se incluye la música como parte del lote cultural endémico. La respuesta es, a veces. Pero ¿qué música?, ¿es realmente flamenco?, ¿o son sucedáneos de moda en el comercio discográfico?

Como andaluza tengo que reconocer, que afortunadamente se valora desde la administración este patrimonio musical andaluz, y se exporta como parte de la imagen de la comunidad. En los últimos años, por suerte, se está haciendo mucho por reconocer y hacer ver el auténtico valor de la música y el baile flamenco. Esto pasa no solo por incluirlo en los paquetes del operador de viajes, sino con la creación del Instituto andaluz de Flamenco, o la catalogación y conservación de los fondos recogidos en el Centro de Documentación de Andalucía, que son de un incalculable valor.

La música flamenca al fin está encontrando su hueco en las enseñanzas musicales oficiales. Pero aún queda mucho por recorrer. La puesta en práctica de este loable proyecto no está saliendo tan bien como muchos desearíamos, por los innumerables flecos burocráticos que se van dejando cuando hay voluntad pero mala gestión de los medios. La realidad va mucho más allá, y es que ha habido, y hay una barrera, un muro, entre la música *seria*,

académica, *culta*, (que llamarían algunos), y la música popular, o *Unterhaltungsmusik* - música de entretenimiento- que llamarían otros.

El flamenco, inscrito en el catálogo de la música popular, pasa por tanto a ser considerada como música de entretenimiento, como si se dijera *sin apenas valor artístico*. Esto es porque el flamenco va evolucionando y se camufla a veces bajo lo que muchos denominan *flamenquito*: música de entretenimiento con ciertos elementos tomados de música flamenca bajo los patrones del pop comercial. Una auténtica mina para los bolsillos de las discográficas pero con poca calidad artística. Por ello se ha etiquetado al flamenco dentro de este tipo de música de entretenimiento, que no hace falta investigar desde el ámbito universitario.

Pero no, el flamenco puro (que también evoluciona, pero no cae en las redes del pop comercial) es en realidad, y no lo olvidemos, un producto para una minoría de consumidores fieles que dicen entenderlo de verdad. Esto sucede también con la música clásica y el jazz. Luego, ¿por qué entonces esa barrera entre música seria y música popular? Parece que las músicas más elaboradas tienen de público minorías elitistas (entiéndase elitista, no necesariamente de economía fuerte). Se dice coloquialmente, que la buena música es como el buen vino, que hay que educar el paladar para que guste. Y he ahí la clave: la educación.

La raíz del flamenco es ineludiblemente popular, pero su elaboración es tan personal, como lo es el lenguaje de cualquier compositor de música seria. Su lenguaje es igual inmensamente rico, y se nutre de cuantas influencias le rodean. Pero la diferencia es que la música seria ha salido de las manos (o la cabeza) de compositores con una larga formación y

tras años de estudio y elaboración (y por supuesto genialidad) y el flamenco provenía más bien de unos *muertos de hambre*. Que no se nos malinterprete con estas palabras porque hoy en día la situación es muy distinta, y siempre ha habido muchas excepciones, ya lo veremos con el ejemplo del *Polinario*. Pero la verdad fue que muchos de los grandes artistas flamencos han sido absolutamente analfabetos.

Mientras un Mendelssohn de familia acomodada escribía sus sinfonías y romanzas sin palabras en papel pautado, los cantaores de hace dos siglos habría días que no solo no tenían donde escribir, sino a veces ni para comer. Y lo cierto es que aunque hubieran tenido papel pautado, tampoco hubieran sabido escribir. Esto ha pasado indudablemente factura. Por un lado, a la hora de evaluar y categorizar un arte bajo diferentes etiquetas: cultura del populacho, vulgar, y por tanto no digna de tenerse en cuenta. Una etiqueta de la que es muy difícil desprenderse. Y por otro lado, a la hora de recuperar ese patrimonio musical, investigarlo y revalorizarlo, no ha quedado constancia musical por escrito. Es mucho menos embarazoso sentarse a investigar el manuscrito de la sinfonía inacabada de Schubert, que investigar sobre el flamenco del siglo XIX.

Una vez vistas la importancia, urgencia y complejidad de este tipo de estudio, pasaremos a aspectos metodológicos.

Que la música es un acto de comunicación, es algo que a estas alturas nadie discute, sin embargo, que la música es un lenguaje, con sus elementos gramaticales y semánticos, es algo que hasta la fecha no se ha tenido demasiado en cuenta.

Para los directores de orquesta, y los músicos en general, hay una obra de referencia del genial director Nikolaus Harnoncourt. Se titula: *La música como discurso sonoro* (2006). En este ensayo se atiende a los distintos elementos de esa *gramática* musical, como la notación musical o la articulación como partes de la sintaxis musical. En realidad la tarea diaria profesión de intérprete musical, no deja de ser, la de darle sentido, dotar de un significado concreto unos signos codificados en un pentagrama.

Los diversos elementos que conforman la gramática musical tales, como ritmo, armonía, melodía y forma, son el núcleo de esta tesis. Desde esta óptica, partiremos de lo más general a lo más particular, siendo nuestro objeto último de estudio: el ritmo proveniente del flamenco y del folklore presente en *Iberia* de Albéniz.

Dicho esto formulamos nuestra hipótesis de partida:

El compositor español Isaac Albéniz empleó ciertos patrones rítmicos del folklore español y del flamenco para componer su obra cumbre para piano: *Iberia*. Estos patrones rítmicos populares suponen el elemento clave de una música que es esencialmente culta/seria, pues se elaboró siguiendo los estándares y las técnicas de composición de la música seria europea del s. XIX.

Para ello hemos llevado a cabo la combinación de métodos conocida como triangulación, consistente en la utilización de distintas herramientas metodológicas sobre el mismo objeto de estudio. Ésta ofrece, de esa manera, la garantía de una interpretación global y completa de los dos campos de estudio anteriormente mencionados.

Estos enfoques o *ángulos* han sido:

1) El trabajo sobre fuentes secundarias, relativas a Isaac Albéniz y al flamenco y folklore del siglo XIX.

Toda obra de arte es producto del entorno en el cual nace. El estudio de la vida del compositor, del contexto histórico y socio-cultural que lo rodeó, es absolutamente primordial para comprenderlo. Más aún, la personalidad de un compositor está impresa en su lenguaje musical, puesto que éste es una de las facetas que conforman la idiosincrasia artística de cada músico. En otras palabras, es su medio de expresión. Y en el Romanticismo más que nunca, personalidad, individualidad y expresión son las consignas que promueven la obra artística.

En el caso de Albéniz, se da además la circunstancia de que a pesar de ser una personalidad romántica hasta el paroxismo (hablamos de artista romántico referido al movimiento del s.XIX, no conforme al afecto), recoge elementos de la modernidad francesa, que precisamente desembocó en el rechazo al romanticismo.

Por otro lado, encontramos en él la influencia *buscada* del folklore y del flamenco.

Esto origina una serie de preguntas, que han guiado nuestra investigación:

- a) ¿Qué contiene el lenguaje musical de Albéniz para que su música suene *tan española*?
- b) ¿Cuáles son los rasgos musicales que se pueden definir como *hispánicos*? ¿Son originales en Albéniz, o son comunes a otros compositores del mismo periodo histórico?

- c) ¿Hay presencia del folklore y del flamenco en sus obras, especialmente en *Iberia*? Y si es así, ¿en qué forma y medida?
- d) ¿Pudo conocer Albéniz personalmente el folklore andaluz? ¿Pudo conocer el flamenco que en ese momento estaba naciendo?
- e) ¿Por qué se interesó el compositor, siendo catalán por la música del sur de la península, en lugar del folklore catalán?
- f) ¿Qué elementos de la *gramática musical* son particulares suyos?
- g) ¿Hay influencia de la modernidad francesa, y del impresionismo musical? ¿Qué elementos?
- h) Su música se compara a veces con la de Claude Debussy, ¿por qué razón?
- i) ¿Hay otras influencias musicales en su obra?

Por otro lado, para poder llevar a cabo un análisis comparativo entre su música y la música popular andaluza, es primordial conocer esta última, dividida en ese siglo según los expertos en dos líneas: el folklore musical, que sigue su línea transmisora tradicional y el flamenco, que nace del folklore andaluz pero independiza de éste.

De ello emana otra serie de preguntas:

- a) ¿Qué factores hacen nacer este flamenco? ¿Y dónde y cuándo se produce esta *desviación* que lo dota de independencia artística?
- b) ¿Qué elementos musicales diferencian el flamenco del folklore?

De la dicotomía que supone la confrontación entre música *seria* y música *popular* surgen además otra serie de cuestiones:

- a) ¿Ha habido siempre esa aversión-desprecio por la música popular por parte de la música seria?
- b) ¿Quiénes son los artífices de esa revalorización de la cultura popular en el siglo XIX?
- c) ¿Se revaloriza la cultura popular en todas las artes?
- d) ¿A partir de cuándo se le presta atención al folklore musical andaluz? ¿Qué causas lo motivan?
- e) En cuanto a las cuestiones comunicacionales y perceptivas de su lenguaje musical:

Se dice que la música es un lenguaje universal, pero...

- f) ¿Puede una música ser polisémica? ¿Es, en sí, el lenguaje musical polisémico? o partiendo de las experiencias vitales previas se le dota de un significado concreto? Por tanto, ¿interpretamos-percibimos la música según nuestras experiencias vitales?
- g) Los aficionados al flamenco y a la música clásica, son una minoría. ¿Qué se necesita para que una música sea significativa?
- h) ¿Por qué en concreto la música de Albéniz es tan sugestiva? ¿Es debido a los títulos tan sugerentes de sus piezas?
- i) ¿Tendría el mismo efecto en el oyente su música sin la ayuda de esos títulos?
- j) ¿Fue el primer autor en utilizar esos nombres tan evocadores para las obras de piano?

2) El análisis comparativo de partituras.

¿Es la obra de Albéniz una re-elaboración del folklore y del flamenco?

Para llevar a cabo el análisis que responda a la pregunta anterior, compararemos las piezas de *Iberia* con dos ejemplos de música popular tomadas de fuentes primarias, que son dos grabaciones sonoras de malagueñas del cantaor malagueño Juan Brevia y varios ejemplos de sevillanas, malagueñas, zapateados, y fandangos extraídos de las colecciones de música popular del siglo XIX como las de Eduardo Ocón, José Inzenga, y Felipe Pedrell.

He aquí el esquema de las piezas escritas comparadas:

1) Doce piezas que integran *Iberia*

2) Piezas de juventud de Albéniz:

-*Sevilla*

-*Malagueña de 6 feuilles d'album*

-*Rumores de la Caleta.*

-Extracto de la malagueña de Juan Brevia de la *Rapsodia española.*

3) *Zapateado* de Sarasate

4) Piezas populares

a) Cantos españoles de Eduardo Ocón 1874

-Zapateado (pp. 16-20)

-Zapateado (pp. 50-53)

-Seguidillas sevillanas (pp. 44-46)

-Malagueña (pp. 78-79)

-Malagueña (pp. 82-84)

-Fandango (pp. 80-81)

-Fandango (pp. 86-88)

b)Ecos de España

-Seguidillas sevillanas (pp. 17 -18)

-Zapateo del monte (baile de guajiros) (pp. 77-80)

c)Colección de aires nacionales para la guitarra de Inzenga

-Malagueña de Francisco Rodriguez Murciano

d)Cancionero popular español de Felipe Pedrell

-Malagueña (pp. 228-234)

-Malagueña (pp. 235)

-Malagueña (pp. 236-238)

-Sevillana (pp.239-241)

e) *La Joya de Andalucía* de Juan Cansino

3) Entrevistas en profundidad a expertos en el tema.

-Walter A. Clark, principal biógrafo de Albéniz, prestigioso investigador de otros compositores del nacionalismo español, como Enrique Granados.

-Jacinto Torres Mulas, máxima autoridad de Albéniz en España.

-Guillermo González, pianista e intérprete albeniciano, artífice de la edición revisada de *Iberia* de 1998.

Como hemos dicho anteriormente, a la hora de redactar los datos, hemos querido trazar una línea desde la generalidad a la particularidad. Partiremos desde una visión amplia sobre el contexto socio-cultural y musical de la España de la segunda mitad del siglo XIX,

para a continuación hacer un recorrido por la situación de la música seria y de la música popular en esta época. Paralelamente, situaremos *Iberia* en este contexto. Para hacer esta contextualización se atienden dos vertientes en forma de ejes de coordenadas: la sincrónica y la diacrónica, (Fig. 1):



Fig. 1 (Fuente propia)

1) En la vertiente sincrónica, se estudian los acontecimientos que son contemporáneos a nuestro objeto de estudio, que nos ayuden a comprender la génesis de la obra *Iberia* en su totalidad. Estos son:

-Apartado 2.2, dedicado a la música del XIX, el nacionalismo, el costumbrismo musical y el debate por la creación de la ópera nacional española, y la zarzuela como alternativa.

-Apartados 3.4 y 3.5. Dedicados al flamenco de la segunda mitad del siglo XIX.

(Hay que advertir que estos apartados no son absolutamente estancos, y a su vez incluyen en ellos elementos de la vertiente diacrónica, aunque de forma menos significativa.)

2) En la vertiente diacrónica se analizan por un lado, los precedentes, es decir aquellos autores que plasmaron el folklore andaluz en su música y por otro los consecuentes, músicos contemporáneos o posteriores en los que la música o la figura de Albéniz pudo influir.

-El Capítulo 2.1 *El sueño español de los románticos europeos*, el Apartado 2.2.2 *El costumbrismo musical* y el Apartado 3.5 *Guitarristas clásicos-flamencos*, son los que se ocupan de los precedentes.

-Los Capítulos 4.3 *Albéniz y el modernismo francés*, y 4.6. *El legado albeniciano*, son los destinados a los consecuentes.

Una vez ubicados históricamente, conoceremos la figura de Isaac Albéniz en el Capítulo 4, y procederemos a un análisis comparativo del que ya hemos hablado.

Es necesario explicar que el análisis musical se centrará principalmente en el ritmo, puesto que es el alma de nuestro flamenco y de nuestro folklore. Por otro lado, el ritmo es uno de los rasgos que más ayudan a identificar la música popular en la música. Acudiremos a aspectos formales, armónicos (tonalidad o modalidad) cuando sea necesario para despejar dudas.

Y por último, en el Capítulo 6 *Conclusiones*, como es lógico, llevaremos a cabo una compilación de los resultados de la investigación. Aclarando las vías que han quedado abiertas para posteriores investigaciones.

2. La *España morena* de Albéniz: su contexto socio-histórico

2.1. El sueño español de los románticos europeos

2.1.1 La España del siglo XIX.

Sin ánimo de ser exhaustivos, haremos un breve recorrido por la vida española del siglo XIX:

Todo el siglo estuvo marcado por la inestabilidad política, las tensiones sociales y los graves problemas económicos. La sociedad está conformada en su base por una gran masa rural y campesina y por un proletariado manufacturero en las zonas que comienzan a desarrollar su potencial industrial (Cataluña, País Vasco, Málaga). Su pobreza contrasta con el lujo de la aristocracia y la alta burguesía, lo que hace brotar las doctrinas revolucionarias en los sectores más desfavorecidos. Entre ambos polos se sitúa la clase media, a menudo descontenta pero temerosa de las revoluciones.

Las crisis políticas y económicas se suceden, y el atraso que vive España con respecto al resto de Europa es más que palpable. Sin embargo, la mayoría de los españoles viven ajenos e inconscientes a estos problemas. Únicamente ciertos sectores intelectuales son más sensibles a estos asuntos, especialmente el literario.

En literatura, recordemos el movimiento romántico de principios de siglo. El artista romántico, ensoñador y anhelante de épocas memorables del pasado, tratará de recuperar los valores ideológicos y patrióticos. Hay en sus obras una exaltación del “yo” como muestra de

su preocupación por la libertad del individuo. Libertad que se observa también en su rechazo a las normas estéticas en favor de una autonomía creadora que les permita expresar todos sus sentimientos. Como remedio a sus sentimientos de insatisfacción vital, de desacuerdo con el mundo y de frustración, se evaden de él, ya sea hacia lugares exóticos, o hacia pasados gloriosos.

Como contraposición a las ensoñaciones románticas aparece a mediados de siglo *el Realismo*. En lugar de huir de la realidad, ahora se la retrata con dureza con el propósito de transformarla. Se eliminan los excesos sentimentales, lo fantástico y el subjetivismo, dejando paso a un interés, que va en aumento, por lo local y por lo costumbrista. Recordemos a Juan Valera¹, Benito Pérez Galdós y Clarín en este movimiento.

El Desastre del 98, con la pérdida de las colonias de ultramar (Cuba y Filipinas) constituyó el detonante para que se tomara conciencia real de la decadencia que experimentaba el país. Bajo este sentimiento, nació la *Generación del 98* con Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Valle-Inclán y Antonio Machado. Sus páginas están marcadas por una relación de amor-dolor por España, por ese país que antaño fue poderoso y que se encuentra en declive. Todos ellos muestran especial interés por el paisaje, por la vida de personas sencillas, de los pueblos, por nuestra historia. Se idealiza y evoca la España del pasado. Ya lo dicen Fernando Lázaro Carreter y Vicente Tusón (1998), los autores de la *Generación del 98* viajaron por las comarcas españolas y con sentimiento exacerbado, las describieron con dolor

¹ Precisamente Albéniz escribió una ópera llamada *Pepita Jiménez*, basada en la citada novela de Juan Valera. Clark (2001) opina que el idealismo literario de Valera era compatible con el nacionalismo musical practicado por Albéniz.

y poesía. En su crítica se advierte ese sentimiento de exaltación lírica de tierras en decadencia.

En cuanto a las artes plásticas, la escultura, y la arquitectura, la rigidez de las academias no permite a los artistas escapar de las reglas neoclásicas. En pintura, a pesar de la influencia academicista, también se hacen un hueco las tendencias románticas (subjetivismo, importancia del color, temas históricos y exóticos...). No obstante, la estética se desdobra en dos trayectorias distintas: la del gusto oficial, con una pintura historicista, en la que triunfa Federico Madrazo; y la del romanticismo marginado de Leonardo Alenza -que representa escenas populares y costumbristas- y Eugenio Lucas, que buscó temas exóticos. Entre los dibujantes e ilustradores gráficos, observamos también gusto por lo histórico-monumental, y por lo local y costumbrista, en obras como *España artística y monumental* de Jenaro Pérez Villamil, (quien le dedicó dos acuarelas a Glinka) y *Recuerdos y bellezas de España* de Pablo Piferrer.

Más tarde, durante el periodo de la Restauración, aparecen autores como Ricardo Bellver o Augusto Queroll en escultura, y Mariano Fortuny, en pintura.

En cuestiones musicales, el siglo se inicia con un proceso de regresión y degradación musical, ocasionado por una serie de factores histórico-políticos: desmoronamiento de las capillas con la Desamortización de Mendizábal, abandono de las cuestiones culturales por parte de los políticos y por parte de la Universidad -que era el ente encargado de establecer los niveles, tanto en ciencias como en artes- y establecimiento de nuevos centros de enseñanza musical (los conservatorios) que nacieron sin ayudas institucionales y sin objetivos

determinados para dar formación integral a un músico, por lo que llueven las críticas, por la falta de preparación alumnado que salía de sus aulas. Durante el reinado de Isabel II la música queda al margen de la Universidad, hecho que no sucede con otras artes.

Esta sensación de decadencia y abandono terminará con un movimiento que pretende la recuperación... el pensamiento nacionalista.

2.1.2 Andalucía está de moda.

El subjetivismo y el individualismo que guiaron al Romanticismo derivó en otro rasgo también identificativo de este movimiento: La evasión de la realidad a paraísos idealizados y lugares exóticos. Es la *Sehnsucht* o nostalgia por épocas del pasado más esplendorosas que la que se vive en ese momento.

En su búsqueda de lugares de evasión, Europa descubre en España uno de esos edenes terrenales fabricándose un Oriente imaginario a su medida. En palabras del musicólogo Reynaldo Fdez. Manzano:

Atribuir a España y especialmente a Andalucía y a Granada rasgos de Orientalismo libresco, será una característica durante el Romanticismo. El concepto de alteridad como algo exótico será un elemento importante en la mentalidad europea [...] Las puertas de Oriente serán para los románticos Andalucía, especialmente Granada, en una mezcla entre exotismo y flamenco...El Oriente es un sueño, un mito. (citado en Álvarez Cañibano, 1996, p.19-12)

Ya desde el siglo XVIII *Don Quijote* se había convertido en el libro preferido de los lectores europeos, y las obras de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro se incluían en la programación de los teatros de las principales capitales. Viajeros románticos de todas las partes de Europa y América venían a conocer las tierras españolas y especialmente Andalucía (Washington Irving, Alejandro Dumas, Franz Liszt, Mérimée, Borrow, Richard Ford, Gustav

Doré, Charles Davillier, Glinka, Gautier o Thiers) dejando para la posteridad grabados, novelas y demás. Pushkin, autor ruso, se interesó mucho por nuestro país dejándonos obras maestras como *El convidado de piedra*, en la que reprodujo la vida española.

España está muy presente en el romanticismo europeo, en literatura a partir de la pluma de Madame de Stäel, Schlegel, Byron, Humbold, Roberto Southey, Víctor Hugo, Gautier, Musset, Merimée, y en pintura: Manet y Doré. Pero también en música se observa especialmente en obras como *El trovador*, *Don Carlo*, *Ernani*, *La forza del destino* de Verdi, *El torero y la bailarina* de A. Rubinstein, el *Capricho Español* de Rimski -Korsakov, la *Fantasia sobre motivos españoles* de Gevaert, *Una noche en Madrid* de Glinka, la *Rapsodia española* de Liszt, *Carmen* de Bizet, *España* de Chabrier o *La Sinfonía Española* para violín y orquesta Op. 21 de E. Lalo (Rodicio, 1995).

No solo los autores italianos o franceses se interesaron por lo español. Recordemos la obra de Schumann *Spanische Liebeslieder op. 138* o el *Spanische Liederbuch* de Hugo Wolf sobre textos españoles traducidos al alemán por Paul Heyse y Emanuel Geibel. Wagner igualmente evocó nuestro pasado medieval en su *Parsifal*.

Lo que más llama la atención de España es Andalucía. De 1830 a 1860 asistimos a una ola de “andalucismo” que arrasa en las artes. Un andalucismo agitanado que fue, por supuesto, muy artificioso y estereotipado, creado en su mayoría por foráneos de la tierra. "Se estilaba lo andaluz, lo gitano, lo torero y... *lo flamenco*. La Esmeralda de Victor Hugo, la Carmen de Merimée o la Carmen de Bizet son interpretaciones que hacen los franceses de las

gitanas españolas, mujeres libres, desprejuiciadas, naturales y valientes" (Gómez, 2003, p. 62).

Ese concepto estereotipado de los españoles que se tiene en Europa, pudo tener su origen en las historias y anécdotas de soldados franceses que participaron en la Guerra contra España, llamada en nuestro país, Guerra de la Independencia.

España era una moda en Europa, una especie de tópico fascinante, enigmático, una España llena de gitanos, toreros, castañuelas, con una gran capacidad de sugestión, de estímulo literario, pictórico y musical, lugar que invitaba a los grandes viajes. La moda española tuvo diversas vías de entrada en Francia, las guerras napoleónicas que habían dibujado una España épica y heroica, la llegada de viajeros franceses, pero también la presencia de los exiliados que contribuyen a poner de moda lo español, en lo que podemos considerar la primera invasión española en el país vecino. (Casares Rodicio, 1995, p. 16)

Esta moda fue aprovechada económica y creativamente por diversos autores extranjeros, que tras viajar por España, especialmente por el sur, dieron rienda suelta a su fantasía literaria.

Los extranjeros jugarán un papel fundamental en el descubrimiento y revalorización de una parte de España que pasaba desapercibida a los ojos de los naturales. Así lo confirma la cantidad de libros que publicaron de sus viajes, los cuales tenían siempre como destino final Andalucía. No olvidemos que nuestros vecinos de allende los Pirineos fueron realmente los inventores de

la *espagnolade* literaria, que no es otra cosa que contar alguna historia que se desarrolle en la España romántica, e incluirle la mayoría de los tópicos costumbristas hispanos al uso, y de la cual, *Carmen* de Prosper Mérimée es la máxima representación. Es cierto que estos literatos vecinos proyectaron una imagen parcial y novelera de lo hispano, que además, funcionó muy bien en el plano artístico y económico, tanto en Francia como en España, como no es menos, que algunos personajes de la Andalucía de escenario, difícilmente hubieran alcanzado el protagonismo al que llegaron, de no haber sido por el interés que suscitaron entre estos viajeros románticos. (Valderrama, 2008, p. 99)

El legado que estos *turistas* culturales del siglo XIX dejaron a la vuelta de sus viajes, se ha tomado posteriormente como importantes fuentes secundarias a la hora de conocer más sobre la cultura popular española de la época. De hecho, son una constante en cualquier estudio e investigación sobre la música y la cultura popular andaluza del siglo XIX. Sin embargo, se deben interpretar en su justa medida y sin perder de vista el contexto en el que fueron escritos. Tampoco hay que olvidar que sus autores no eran reporteros objetivos sino que el subjetivismo y la fantasía abunda en sus líneas. (De otra manera quizás estas obras no hubieran sido tan atractivas para el lector).

Los relatos describen los tipos populares que van encontrando por el camino, o bien están escritos en forma de novela con personajes ficticios, basados obviamente en personajes populares: toreros, gitanos, bandoleros, cigarreras, etc. Casi todos estos relatos y grabados



tienen muchos elementos en común, narran el mismo tipo de situaciones e incluyen los mismos tipos o personajes populares.

El recorrido de estos viajeros era tan reiterativo que todo hace pensar que en particular en Sevilla y Granada se les tenía preparado un itinerario turístico, contemplando casi de manera obligada una visita al teatro, los toros, los bailes y las reuniones de gitanos. En Sevilla, algunos de estos bailes se celebraban en la casa de Miguelito, y otras en la de Félix García², sobrino del anteriormente mencionado Manuel García.(...) Es curioso que estos dos establecimientos sevillanos fuesen también visitados por Glinka. ¿Estaremos en la pista de uno de los primeros establecimientos comerciales del flamenco en Sevilla en 1846?. (Valderrama, 2008, p. 100)

En el prólogo de la obra Carmen de Merimée (en su versión española) Mariano de Cavia habla de este fenómeno:

Nadie ha sacado en el siglo XIX tan dramático partido como Mérimée de una vulgar aventura de gitanos, desertores, contrabandistas y toreros...He aquí, se dirá, la consabida España de pandereta, donde las castañuelas y el guitarreo son complemento indispensable del vino, del amor y el navajazo. (de Cavia; citado en Valderrama, 2008, p. 82)

Prosigue:

² Ese Félix era primo de María Malibrán y Paulina Viardot (hijas de Manuel García).

Es indudable que el extranjero genial -ojos vírgenes para la visión nueva-
acierta a ver la eterna tragedia donde nosotros no atisbamos más que un
sainerón plebeyo con salpicaduras de aguardiente y sangre; así como también
ese extranjero refinado en la visión y exaltado por la novedad de los cuadros,
acierta a ver lo pintoresco, y hasta lo ejemplar donde nosotros no vemos más
que miseria, ordinariéz y chabacanería. (de Cavia; citado en Valderrama, 2008,
p. 99)

Sin duda esta publicidad enfatizada de la *marca España* surtía gran efecto en el extranjero. El problema es que ese universo español idealizado y enfatizado puede que se distancie de la realidad, a la vez que la sociedad española evolucionaba y a los relatos se les aumentaba la dosis de fantasía narrativa.

La mayoría de los extranjeros que nos visitan destacan el hecho de que, excepto en algunos lugares de Andalucía, ya casi nadie viste el traje típico español o andaluz; la mantilla española estaba desapareciendo, o que los bailes nacionales sólo los aguantaban los propios extranjeros y la gente del pueblo. Las carreteras y las fondas no eran tan malas como ellos esperaban, los toreros no iban por las calles vestidos de tales ni saludando al respetable. Tampoco habían sido asaltados por bandoleros y habían podido comprobar que las famosas cigarreras no llevaban una navaja de siete muelles en la liga. No era esa la imagen que esperaban de la España que plantó cara a Napoleón. Tal vez pensarán que habrían llegado tarde, o tal vez que esos españoles que vinieron a

ver, sólo existieron en las tonadillas y sainetes del siglo precedente.
(Valderrama, 2008, p. 82)

Dentro de España habrá también una corriente de andalucismo que lo va impregnando todo, especialmente en Madrid.

Esto nos lleva al siguiente punto: ¿de dónde proviene entonces esta caterva de clichés-personajes andaluces?, ¿es producto de un agudo análisis de estos viajeros extranjeros que observaron la sociedad?, ¿es producto de su fantasía?

En realidad el origen de este pintoresquismo hay que buscarlo en la tonadilla escénica del XVIII y no proviene de autores foráneos, sino por artistas autóctonos que no fueron tomados en serio en nuestro país.

¿De dónde ha salido esa España llena de majos y hembras bravas, zurcidoras de voluntades, hampones, hidalguetes, curas, frailes y mendigos? Los extranjeros la habrán exagerado, pero los indígenas son quienes la han inventado. Con las novelas picarescas, con las comedias de capa y espada, con los romances de guapezas y desafueros, con la “Musa tripicallesca” del siglo XVIII, y luego, en el siglo pasado, con los novelones de Fernández y González, con los fastos de los guerrilleros carlistas, con las declamaciones progresistas contra la España inquisitorial, con las gestas taurinas, con la flamencomanía y con la literatura achulapada, hay en casa elementos de sobra para mantener viva la leyenda de desgarró y superstición, de miseria cómica y

placeres soeces, a cuyo lado la España que descubrieron Gautier y Mérimée ha quedado en el Arte universal como un sincero y vibrante poema de color, pasiones primitivas y gracioso desgaire. (de Cavia; citado en Valderrama, 2008, pp. 99-100)

Este conjunto de estereotipos provenientes de la tonadilla escénica inunda todo tipo de formatos escénicos: zarzuelas, sainetes, comedias, novelas, etc. y especialmente canciones, como veremos más adelante.

Poseídos por este éxtasis ultra-andaluz se iluminaron músicos, poetas, escritores, pintores y demás, para construir una Andalucía teatral a imagen y semejanza de aquella otra que se había extendido allende los Pirineos desde los tiempos de La Caramba hasta el famoso y arrogante Contrabandista de Manuel García, y que respondía de manera satisfactoria al gusto de los viajeros y románticos del XIX, dando lugar a un movimiento de andalucismo estético que, afectando a todas las esferas artísticas, al periodo de tiempo que lo acogió se le conoció como *el género andaluz*. (Valderrama, 2008, p. 84)

Como dice José Ortega y Gasset, durante todo el siglo XIX España había vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía. Empieza este siglo con las Cortes de Cádiz y lo termina con el asesinato de Cánovas del Castillo, malagueño, y con la exaltación de Silvela, no menos malagueño. Las ideas dominantes son de acento andaluz. Se pinta el paisaje andaluz –un terrado, unos tiestos, cielo azul-. Se lee a sus escritores y se habla a toda hora de la *tierra de María Santísima*. El bandolero de Sierra Morena y el contrabandista son

héroes nacionales. España entera siente su existencia justificada por el honor de poder presumir de Andalucía en el mundo (Basave, 2002).

Este género andaluz comprende, según Valderrama (2008), desde la primera guerra carlista hasta el 1860 (curiosamente el año de nacimiento de Albéniz) e inundaba toda la vida cultural madrileña:

La representación y la literatura estaban recreando en la capital de España el personaje de “andaluz” con todos sus tópicos, como sujeto teatral. (...) “Madrid se erigía como la abanderada del andalucismo teatral, aunque aquella Andalucía de cartón piedra fuera fingida por actores y cantantes que “interpretaban” a lo andaluz. Además de la perspectiva literario-musical, el gesto, el lenguaje, la indumentaria o la gracia eran en gran medida ficciones o aditamentos teatrales al gusto de la moda imperante, con lo cual el tópico del andaluz del cante, baile, toros, navajazos, mozos crúos, cigarreras y hembras de faca en la liga, estaba más que servido. (Valderrama, 2008, pp.104-105)

Benito Pérez Galdós da fe de este suceso, como vemos a continuación: "Hallábase entonces muy en boga el género andaluz, escenas de mujerío, guapezas de contrabandistas, amores y navajazos, con ceceo y habla macarena" (Benito Pérez Galdós; citado en Valderrama, 2008, p.86).

El movimiento costumbrista encontró en la música y mucho más en los personajes a los que se pretendía dibujar, un escaparate con más capacidad de

divulgación que la literatura o las representaciones, pues estas últimas van dirigidas a un público que sabe leer o que asiste al teatro (ambas cosas difíciles para los españoles de 1840), y además necesitan más atención y tiempo para asimilarlas. (Valderrama, 2008, p. 89)

A medida que la nueva moda funcionaba comercialmente y la demanda subía, fue aumentando la producción de comedias, juguetes, zarzuelas, óperas, y especialmente de canciones. Valderrama (2008) nos indica que por contaminación se fue extendiendo a otras artes como la literatura, la pintura, la litografía, etc. Y así hasta convertirse en moda, o peor, en plaga que invade casi todo lo que le rodea.

Todo esto contribuye indudablemente a que Fernando Sor universalice desde París un instrumento típico español: la guitarra. Los bailes españoles triunfaban en los teatros de toda Europa. Bailarinas como Marie Guy Stephan, Fanny Elssler, incorporaron en sus espectáculos las danzas netamente andaluzas como el *Jaleo de Cádiz*, el *Zorongo*, la *Cachucha*, el *Vito* y el *Olé*. La célebre Lola Montes llegó a conquistar con su arte al mismísimo Luis I de Baviera.

Ese andalucismo se transforma también en *gitanismo*. Dentro de los estereotipos, el tipo gitano va adquiriendo más y más importancia dentro de la escena hasta llegar a protagonizar algunas obras, como es el caso de la Zarzuela con *El Tío Caniyitas, o el mundo nuevo de Cádiz* (1849) de Mariano Soriano Fuertes. Dice de ésta José Manuel Gamboa que es una obra fundamental que resume la interpretación urbano-burguesa y *paya* de la imagen romántica del gitano andaluz que venimos hablando (Gamboa, 2005).

Mariano Soriano Fuertes, autor de esta obra, fue un compositor trascendental a quien no se ha admitido en grupo de las celebridades musicales españolas simplemente porque los musicólogos cultos parecen haberlo condenado al olvido. Hay que prestar atención a sus creaciones, pues ofrecen mucha información sobre la música preflamenca.



2.1.3. La tonadilla. Manuel García. La canción andaluza.

La tonadilla

En el siglo XVIII el nuevo rey Borbón, Felipe V, visto por muchos como un rey extranjero, trajo consigo el gusto y maneras cortesanas francesas. Así pues, se impuso el refinamiento del país vecino entre la nobleza y la clase burguesa como símbolo de modernidad, fineza y elegancia, desbancando todo lo que pareciera *español*, que quedó relegado solo a las clases bajas, siendo sinónimo de lo populachero, burdo y vulgar. Esto se tradujo inmediatamente en un cambio en la producción artística y literaria que comulgara con los nuevos gustos. La burguesía, que deseaba distinguirse del pueblo llano, adoptó inmediatamente este cambio. Las distintas artes siguieron modelos más refinados; en literatura se siguieron los modelos franceses y en música los estándares italianos. Se sustituyeron los instrumentos de tradición hispánica y se contrató a bailarines franceses y a músicos italianos.

Pero estos cambios no agradaron a todos los sectores de la sociedad. Los más conservadores y tradicionalistas se unieron al descontento generalizado de las clases populares y, como signo de oposición, favorecieron la producción de obras al más puro estilo costumbrista español.

A partir de 1740 proliferaron en los corrales de comedias unas piezas musico-teatrales de carácter cómico y satírico bajo el nombre de *tonadilla escénica*, piezas acompañadas de danzas como el fandango, folías, jotas, tiranas y especialmente seguidillas y boleros. El éxito

de tales piezas ante el público animó a empresarios y a autores, y en poco tiempo se multiplicaron estas *herederas de las jácaras*, siendo posteriormente representadas en mejores escenarios.

Sobre su origen hay varias teorías. Entre ellas hay una que indica que las piezas musicales que hacían concluir los entremeses, jácaras y sainetes del teatro del s. XVIII, fueron aumentando en longitud e importancia, independizándose del sainete y originándose así un nuevo género. Para otros autores es erróneo pensar que la tonadilla nació de los números cantados que adornaban algunas escenas de las comedias y entremeses de Lope de Vega, Calderón etc. Por último, otras teorías consideran que podría provenir de la Zarzuela o de las *princesas* o *bailes de bajo*, coplas alegres de cuatro versos acompañadas por la guitarra. Lo cierto es que la *Tonadilla* encuentra pronto su hueco en el mercado:

La noticia del éxito de las tonadillas *a lo español* corre como la pólvora entre el público, y más aún entre los autores, que se esfuerzan por resaltar al máximo el carácter de los rasgos hispánicos en contraposición con los italianos tan en boga, y para ello recurren a los modelos más tradicionales de la música popular. Fandangos, folías, jotas, seguidillas, villancicos, polos, tiranas, boleros, etc., a veces literalmente cogidos de la calle, a veces transformados por los propios compositores dando lugar a nuevas melodías. La escenificación se llena de cuadros de costumbres netamente españolas y de tipos de lo más castizo. Andaluces, gallegos, valencianos, vizcaínos, toreros, majos, payos, gitanos, manolos, verduleras, hortelanos, traperos y un gran número de personajes de lo más pintoresco forman el ejército de los poetas y músicos

tonadillescos; las armas, los elementos más genuinos de la música popular y, entre ellas, muy destacadamente la andaluza. (Valderrama, 2008, pp. 52-53)

La tonadilla es la afirmación de lo popular y castizo frente a la corriente afrancesada que se filtraba en los modos hispanos. Es una proclamación en voz alta del pensamiento colectivo de un sentimiento común, de un estado colectivo de ánimo encarnado en la figura de la tonadillera, convertida en heroína por el público, pues se siente proyectado en ella. Estas obras llegaron a configurarse como el género más identificativo de las clases bajas desde aproximadamente 1740 hasta el 1800. Las melodías, las letras, los puntos de humor, sus artistas, se convirtieron en parte del acervo cultural, o de un periodo de tiempo perteneciente al pasado pero que aún en aquel presente no había desaparecido.

Aún durante los años que presencian el ocaso de la tonadilla escénica, sigue la exhibición de majos; más entonces no se hace por rutina ni por capricho, precisamente, sino para afirmar el espíritu popular español en señal de protesta o rebeldía contra la invasión cada vez más acentuada de modas y modales extranjeros, como si el majismo con todos sus defectos y toda su vulgaridad, encarnara lo más típico de la raza ibérica (...) En particular el “Payo” solía inspirar situaciones cómicas siempre distintas. Andalucía, con sus mujeres y su música, es cantera inspiradora bastante aprovechada. (José Subirá, 1933; citado en Valderrama, 2008, p. 53)

La temática de tales piezas, igual que la del antiguo entremés y del sainete que la sucederá, recoge escenas de la vida cotidiana: amores, odios, celos, infidelidades, venganzas,

descontentos. Desde el principio fue la tonadilla de ambientación andaluza, especialmente gaditana. Sus protagonistas eran personajes comunes del pueblo llano, majos, molineros, gitanos, aguadores, toreros, contrabandistas, verduleros... que hablaban con acento andaluz y como tales actuaban. Los argumentos eran también escenas de la vida cotidiana, amores, celos, venganzas, engaños...

No es de extrañar que de Cádiz salieran los principales artistas de este género, La ciudad andaluza se convirtió en la cantera de lo/as tonadilleros/as más célebres. De las primeras artistas sobresalientes hay que nombrar entre otras a la célebre Teresa Garrido, y más adelante por supuesto las cuatro glorias de la Tonadilla, La Tirana, La Caramba, María Ladvenant (La Divina) y Rita Luna.

En el plano musical, la seguidilla fue el modelo más usado por este tipo de obras. Es frecuente encontrarlas al principio, otras veces en la parte central de la obra, y por lo general todas las tonadillas concluían con unas seguidillas, hasta que en sus años finales esta es sustituida por una tirana. (José Subirá, 1933; citado en Valderrama, 2008, p. 54)

Los autores de los libretos preferían permanecer en el anonimato, por aquello de evitar responsabilidades. A alguno incluso sus letras le costaron la cárcel, como fue el caso de Pablo Esteve y Grimau. El tratado de José Subirá (1933) *La tonadilla escénica* es una obra de referencia base en el mundo de la Tonadilla, según la cual se podría dividir la evolución y declive de este género así:

a) Una primera etapa (1751-1757) en la que la tonadilla aún se encuentra dentro del sainete o del entremés llamado baile. Era parte del intermedio o bien del epílogo del entremés, constando éste de letra, música y danza.

b) La segunda etapa abarca de 1758 a 1770, catalogada por Subirá como *crecimiento y juventud*. Aquí la tonadilla es ya una entidad independiente, siendo su principal artífice Luis Misón. Este autor sustituye la guitarra por una orquesta, invirtiendo las convenciones de los sainetes y entremeses: la música será lo principal y el texto lo secundario. Al principio se canta la tonadilla tras el entremés representado entre el primer y el segundo acto de la comedia (las comedias solían tener tres actos o jornadas). Después se cantaron dos tonadillas, una después del entremés y otra tras el sainete entre el segundo y el tercer acto. Finalmente, sustituye totalmente al entremés. Autores que contribuyeron a este desarrollo fueron además de Misón, Antonio Guerrero, Aranaz, Esteve, Rosales, Pla, Galván, Valledor, Castel, etc.

c) De 1771 a 1791 establece Subirá la etapa de apogeo y madurez de la Tonadilla, compuesta ya por varios números que aumentan más y más en extensión hasta ser pequeñas óperas cómicas. Esteve y Laserna se preocuparán por darle brillo al género, seguidos por los ya nombrados Valledor, Galván y Castel, y Laporta, Bustos, Ferrer y Presas.

d) La pérdida de brevedad y la influencia italiana van echando a perder la tonadilla que va quedando relegada en una cuarta etapa (1791-1810), a pesar del concurso organizado por Jovellanos en 1791, y del virtuosismo que alcanzan los famosos Manuel García y Blas de Laserna. Este último fue sin duda el autor más prolífico, componiendo unas 600 tonadillas. Suya fue incluso la idea de fundar una Escuela para la enseñanza de la tonadilla.

Pero pese a estos esfuerzos al final la tonadilla no pudo resistir la invasión de la ópera italiana y fue cayendo en el olvido; no así sus personajes y ambientación.

e) Quinta etapa (1810-1850) Olvido.

Ya lo iba advirtiendo Juan Antonio de Iza Zamácola, (Don Preciso):

Al mismo tiempo se veían composiciones de polos, zorongos, cachirulos y otras canciones nacionales muy divertidas, y particularmente de seguidillas que llamaba serias, tan agradables como capaces de mover desde luego los corazones más duros: de forma que hubo un tiempo entonces en que podíamos los españoles desafiar con nuestras canciones y bailes a cualquier nación que hubiese creído tener preferencia sobre las demás. En este estado se introdujo la ópera italiana en Madrid, la cual, así como una horrible tempestad que destruye y marchita el fruto más sazonado del labrador, acabó en un instante con toda nuestra música [...] nuestros músicos siempre rutineros, y eternamente ignorantes, dieron en ensalzar la música de ópera y despreciar la nuestra [...] Llegó a tal extremo su insensatez que casi establecieron por principio y ley invariables de sus academias de música que ninguna pieza se cantase en castellano, ni menos se presentase cosa que oliese a composición de profesor español [...] Así fue que en un instante vimos desaparecer del teatro aquellas hermosas tonadillas, que a pocos días de oírlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados. (Don Preciso, 1816, pp. 23-29)

Manuel García.

No es nuestro objetivo escribir aquí una biografía del famoso cantante ni de sus celebérrimas hijas, pues ya hay la suficiente literatura al respecto, pero sí daremos un par de datos con el fin de situar al lector:

Manuel García ha sido sin duda uno de los primeros cantantes españoles que saltó a la fama internacional (llegando a cantar también en América). Faltan las palabras para describir su carrera artística y su personalidad: versátil, cosmopolita, y visionario adelantado a su tiempo, generador del españolismo pintoresco. Pese a su cosmopolitismo, García nunca abandonó su amor por sus raíces y la música de su tierra.

Parece ser que se formó de niño como *seise* en la Catedral de Sevilla, pero no hay datos documentados de tal hecho. Otras teorías nos indican que se formó con el pianista Nicolás Zabala (padre). Desde muy pequeño hizo galas de admirables cualidades vocales. Inició su carrera en Cádiz (en Sevilla los teatros estaban cerrados por razones morales) como cantante de Tonadillas. Allí compuso su primera Tonadilla *La maja y el majo* o *La gitana y el majo*, que cumple todas las características del género: expresiones castizas, ritmos folclóricos (principalmente seguidillas) etc. No hay en esta pieza ni rastro del estilo operístico italiano.

De allí saltó a Madrid donde comenzó a labrarse fama como compositor. García absorbe y asimila muy pronto los lenguajes imperantes en la corte, fusionando el lenguaje clasicista con el castizo y cosechando sus primeros éxitos con las archiconocidas *El criado*

fingido (1804) y *El poeta calculista* (1805). En estas obras se observa la perfecta conjunción de sus raíces populares con el estilo aprendido de las óperas de Mozart y Cimarosa:

"Vino a romper la dicotomía entre lo popular y lo culto, lo castizo y lo cosmopolita, estableciendo puentes entre mundos antes opuestos" (González Troyano, 2006, p. 81).

Las piezas de García presentan estructuras rítmicas semejantes a los actuales tanguillos, peteneras, etc. Muchas veces pretende recrear los *ayes* y melismas y requiebros de la voz propios de la música popular andaluces; no nos atreveremos aún a llamarlos *flamencos*. Por otro lado usa con frecuencia el modo frigio. Algún autor ha pretendido incluso ver una *soleá* en *Cuerpo bueno, alma divina*. Diversas piezas han sido comparadas con palos flamencos actuales pretendiendo hallar muchas similitudes. Nos parece ir demasiado lejos por las razones que mostraremos en el Capítulo 3 de esta tesis.

La gran ventaja de García fue su versatilidad y su amplitud de miras, así como su continuo inconformismo. Pronto comprendió que la apagada y adormecida España no era el mejor horizonte cultural (e incluso social-moral) para sus inquietudes artísticas y personales. Se sabe que estuvo en La Habana y posteriormente cuatro años en Italia donde afianzó su técnica vocal que le permitió el salto definitivo. Allí conoció a Rossini en Nápoles en 1815. Es absurdo hablar de la influencia de Rossini en García, pues en aquel momento Rossini apenas si era conocido en Italia. Más bien hay que hablar de una influencia del español en el italiano, como lo afirma el propio Rossini. Hay mucho de Manuel García escondido en *El barbero de Sevilla*. No solo él mismo encarnó el personaje del Conde de Almaviva, sino que la partitura está plagada de ritmos y síncopas que no pueden ocultar su origen español y que fueron aportados por Manuel García.

García supo ver y comprender que el mundo castizo popular español de las tonadillas tendría futuro en otros públicos más cultivados de Europa si, tratada con el más elegante decoro artístico, se le sabía dar salida al exterior. Y así fue. Los éxitos se sucedieron en toda Europa y en América.

El celeberrimo Polo *Yo que soy el Contrabandista* de su obra *El poeta calculista* ha llenado las bibliotecas de estudios, y colmado de inspiración a compositores posteriores, como Schumann (*Ich bin der Contrabandista, Spanisches Liederspiel, Op. 74*) o Liszt con su paráfrasis (*Rondeau fantastique sur un thème espagnol "El contrabandista"*). En 1830 García publicó sus *Caprichos líricos españoles*, recopilando composiciones anteriores de aires andaluces (seguidillas, boleros) y ritmos criollos. Por ello muchos autores, como Moreno Mengíbar o Celsa Alonso, opinan que Manuel García fue uno de los factores fundamentales que contribuyeron definitivamente a que la canción española se pusiera tan de moda en Europa.

Los García son el ejemplo perfecto de familia cosmopolita (y nómada), de artistas que desde humildes orígenes alcanzan el nuevo y privilegiado estatus de artistas románticos, con todo lo que ello conlleva. Nos parece oportuno citar a sus dos hijas (siendo diferentes como eran) por ser continuadoras de la herencia en cierta medida de la *Espagnolade* en los salones burgueses parisinos. Extremadamente cultas e inteligentes... Pauline³ inspirará la novela

³ A los seis años, Pauline conoce cuatro lenguas y después consigue hablar prácticamente a la perfección el alemán. A los 11 fue alumna de F. Liszt.

Consuelo de George Sand, y María encarnará el ideal de heroína romántica a partir de su carrera como cantante.

La canción andaluza.

El éxito de las canciones españolas de García continuó aún después de su muerte gracias a sus hijas María Malibrán y Pauline García Viardot, quien recopiló y arregló para voz y piano muchas de ellas, publicándolas bajo el título de *Chansons Espagnoles*. Precisamente esta colección sirvió a Bizet de fuente para su ópera Carmen:

Es la colección que Bizet consultó en busca de ambientación sonora para Carmen y en la que encontró el polo “Cuerpo bueno, alma divina” que sirvió de inspiración (rítmica más que melódica) al prelude del cuarto acto de su opera (sic). ¿Qué mejor fuente para una ópera sevillana que un músico sevillano?. (Moreno Mengíbar, 2006, p. 113)

En la década de los treinta y cuarenta del siglo XIX la sociedad del distinguido Madrid pasaba las tardes en las tertulias, comedias teatrales, en la ópera, y principalmente en los cafés. Dentro de los espectáculos de “género andaluz” que predomina en ese momento ocupará un lugar privilegiado la canción. Siguiendo la opinión de Celsa Alonso, en la presentación del programa “El patrimonio musical español” del año 2003:

En el discurrir de la canción española no menos importante fue la veta andaluza, que se canalizó a través de tiranas y polos, dos aires de danzas

tradicionales afines al fandango y la caña (...) para aumentar el atractivo pintoresco, se podían incluir vocablos en caló o algo de argot gitano, como en el refrán de "El chairo de Carnicer" (chinorrí y jonjabar), una canción decididamente teatral, bajo la influencia de la ópera cómica, creada por el autor para intermediar una tonadilla, anterior a 1820. (Alonso, 2003, citado en Valderrama, 2008, p. 81)

Muchas canciones tenían de andaluz solo el título, y otras eran canciones arregladas bajo la denominación de "Canción andaluza". Lo importante era seguir la tónica general de componer para las *familias de bien* pequeñas cancioncitas, que pudieran reproducir en casa o en las reuniones sociales, y que estuvieran en consonancia con la moda y tendencia de aquel momento. Y debió gozar de bastantes adeptos, dada la gran cantidad de colecciones y piezas.

Aunque si hablamos de calidad artística, solo muy pocas llegaban a cierto nivel. Además esas canciones andaluzas, adolecían de un defecto: Eran absolutamente ficticias. Perdían su naturalidad en el momento en que se las recargaba de impostaciones de la voz, y adornos pirotécnicos, pues habían sido compuestas para el lucimiento del cantante de música clásica. Esas mismas canciones, interpretadas por cantores populares, en cambio, no se encontraban en el ámbito teatral, sino en las tabernas, cafés y otra clase de establecimientos, y no adolecían de estos amaneramientos fingidos.

Asimismo eran muy aclamadas canciones andaluzas como la de "El Charrán" desempeñada exactamente con el traje de los vendedores de pescado de las

playas de Málaga, así como la canción de *Los toros del Puerto* y la de *El valentón del Perchel de Málaga*. (Cantos Casenave, 2006, pp. 102-103)

Entre los autores más prolíficos de canciones andaluzas en la década de 1840-50 figuran Sebastián Iradier (1809-1865), Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) y Manuel Sanz (1829-1888). Curiosamente, ninguno de ellos fue andaluz de nacimiento. Con anterioridad a esa fecha, en torno a 1830, compositores como Ramón Carnicer, Pablo Huertos, Francisco de Borja Tapias, etc. incluyen la temática costumbrista andaluza en sus piezas breves de formato popular, seguidillas, boleros... Muchas de estas canciones recogían, como hizo García, las vocalizaciones al más puro estilo popular.

Las canciones españolas de Iradier (1809-1865) llegaron a repercutir como ninguna otra en la música europea posterior. Escribió varias colecciones de las cuales citaremos aquí *La colección de canciones nuevas españolas con acompañamiento de pianoforte*, *L'Echo d'Espagne* y *Fleurs d'Espagne* publicadas por Rolandi en Londres, Schott en Alemania y Schonenberger en París. En ellas consigue una perfecta simbiosis entre el ritmo de "habanera" y los giros melódicos propios de la música andaluza. Los títulos no pueden ser más elocuentes: *La cigarrera*, *La Calesera*, *La Macarena*, *El banderillero*, *La Manola*, *La Molinera*, *El picador*, *El Torero*, *La gitana*, *La perla de Triana*... Otros títulos incluyen algún formato de música popular, como: *Boleras sevillanas*, *Jota aragonesa*, *Jota de los cascabeles*, *Rondeña*, *Seguidillas del picaporte*, *La Serrana andaluza*, *La Serrana* (sic) *jitana*, *La sevillana*, *La soledad*...

Por último citaremos aquí títulos que vemos nombrados frecuentemente en la literatura de los viajeros románticos: *La cachucha*, *La jaca de terciopelo*, *La flor de la Canela*, *Las ventas de Cárdenas*, *Los caracoles...* Pío Baroja nos habla de estas dos últimas canciones:

Recuerdo también haber visto representar *Las ventas de Cárdenas*, pequeño sainete, entremés o apropósito –no como se llama este género-, formado por cuatro o cinco canciones reunidas, en beneficio de una cómica vieja, hace más de cincuenta años, en el teatro de Recoletos. Ya no se cantaban estas Ventas por entonces, pero la cómica lo hacía como obra de su juventud. Salía vestida con traje de manola y calañés. (Pío Baroja, 1978; citado en Valderrama, 2008, pp. 116-117)

También de Iradier eran “Los caracoles”, aire que se bailaba hasta hace poco en todos los cafés cantantes; “El contrabandista” y la célebre habanera de “Carmen”, “L’áamour est enfant de Bohême”, que ha recorrido el mundo entero bajo el pabellón del músico francés Jorge Bizet.

Jamás se me ocurrió a mí que estas canciones andaluzas tan clásicas estuvieran escritas por un vasco, por uno de Vitoria. (Pío Baroja, 1978; Valderrama, 2008 p. 117)

Efectivamente Pío Baroja redundaba en que nunca hizo ninguna canción con los ritmos de su tierra. Simplemente no le interesó. Valderrama (2008) ve en estas canciones las primeras partituras de flamenco entre 1840-1850. Según este autor, en *Las ventas de Cárdenas* introduce unos aires de polo y unas rondeñas y en *La soledad de los barquillos* y la

malagueña, al menos dos variedades de soleares y una malagueña. La pieza *La soledad* recogida por Iradier es aparentemente la misma que las famosas soleares de Julián Arcas.

Por último mencionaremos en este capítulo que con la canción española se crearon dos tradiciones en España: *La bolera* y *la tirana*. La tirana estaba además emparentada con el polo y el fandango.

2.2. La música en España en el XIX.

La música durante el Romanticismo se compuso en dos tipos de formato bien contrastados:

- Por un lado, óperas cada vez más espectaculares y conciertos sinfónicos destinados a las grandes salas de concierto. Este formato requerirá orquestas cada vez mayores hasta alcanzar dimensiones nunca vistas hasta entonces.
- Por otro lado, tenemos las piezas de salón y de música de cámara destinadas a salas más reducidas y a ambientes íntimos. La burguesía se convierte en la principal consumidora de este último tipo de composiciones, bien como intérpretes aficionados, o bien como oyentes, siendo los conciertos domésticos o los eventos musicales en los salones un tipo de reunión social. Los compositores, deseosos de publicar su música, se benefician de este fenómeno y componen infinitud de piezas fáciles y breves para este público.

En la España de la primera mitad del XIX, sin embargo, no tenemos grandes salas de concierto o edificios donde albergar grandes óperas. El Teatro Real data de 1850 y el Liceo de Barcelona de 1847... Los salones y los cafés de concierto, además del teatro musical como veremos, se convierten en los principales centros de difusión de la música romántica. La música de estos cafés y salones, interpretada principalmente al piano, será de tipo lúdico y *quasi decorativa*. Se produce una gran variedad de piezas: normalmente se iniciaban las veladas con alguna aria italiana y se seguía con danzas de diverso origen, (valeses, polonesas, etc.) fantasías, variaciones sobre temas operísticos o marchas. No podían faltar las piezas de

tinte hispánico, escritas para piano solo o como acompañamiento de la voz. Tanto es así que incluso se habla de *género de salón* a partir de los sesenta (del siglo XIX).

Precisamente a partir de esa fecha, el teatro musical se convierte en uno de los pilares del romanticismo español gracias a la construcción de coliseos musicales en las principales ciudades (Madrid, Barcelona, Bilbao...) Según Casares y Alonso (1995) solo en 1861 se representan en España ocho mil funciones dramáticas, tres mil de zarzuela y mil de ópera.

El asociacionismo (otro punto importante y característico de este siglo) propiciará la creación de ateneos, liceos, (más tarde los conservatorios) y diversas instituciones dedicadas a las actividades culturales de la sociedad burguesa. En estos centros se desarrollan diversas corrientes y movimientos ideológico-musicales que propiciará la edad de oro de la crítica musical y de las editoriales. Críticos muy activos fueron Peña y Goñi, Esperanza y Sola, Alejandro Saint Aubín, Pascual Millán o Félix Borrell. Otros músicos de profesión se dieron a hacer públicas sus opiniones con frecuencia. Ya veremos en el apartado siguiente los debates y polémicas que tenían su campo de batalla en la prensa musical especializada. Debido a las desamortizaciones de 1835 los centros musicales en torno a las catedrales y capillas eclesiásticas dejan de ser apenas una posibilidad para los músicos, que tuvieron que buscar otros recursos para poderse ganar la vida.

El piano es el instrumento por excelencia del romanticismo y en España no será una excepción. A partir de los años cincuenta se incrementa notablemente el volumen de música publicada para este instrumento, especialmente piezas para canto con acompañamiento de piano, así como arreglos, transcripciones y reducciones para piano solo. En esta producción



se distinguen dos tipos de composiciones, las virtuosísticas para concertistas, y las de sencillez extrema, destinadas a un público aficionado, siendo sus principales “intérpretes” las señoritas burguesas de buena posición que incluían el piano en su educación integral. Conviven las piezas de Moscheles, Klakbrenner, Chopin, Liszt, Thalberg o Cramer, con un piano claramente hispánico (jotas, malagueñas, chotis, zortzicos, habaneras...). Respecto a la forma empleada, se siguen las tendencias europeas que utilizaban la forma libre de tipo rapsódico o programático. En 1874 se publicaron 6.000 obras para este instrumento. (Casares y Alonso, 1995). Esta burguesía tan aficionada al piano requería, no solo un repertorio asequible sino también obviamente un profesor que guiara sus pasos. Las clases de piano se convirtieron entonces en un recurso económico para muchos compositores-pianistas.

Como ya hablamos en el capítulo anterior las canciones con acompañamiento de piano con *gracejo español* es uno de los tipos de composición más queridas por el público. Se publicaron más de 4.000 en este siglo.

Junto al piano es la canción con acompañamiento el núcleo más importante de la edición, justamente porque era el más popular y de una extensión social más amplia, desde las llamadas canciones andaluzas o españolas, de gran cultivo ya desde comienzos de siglo, hasta su eclosión a través de diferentes etapas. Autores como Hernández, Iradier, Inzenza o Álvarez son un símbolo de este éxito editorial. (Casares Rodicio y Alonso 1995, p 56)

La guitarra adquiere una nueva dimensión editorial con compositores como Fernando Sor, Julián Arcas, Campó y Castro, Broca, Cano, Damas Ferrer y Fernando Tárrega. Sucede

como en el caso del piano, convirtiéndose la guitarra en un vehículo para reproducir la música que está en el ambiente con multitudes de transcripciones. Las composiciones para bandas militares son bastante frecuentes, arreglándose las marchas posteriormente para piano o para guitarra.

De este siglo también data el nacimiento de la musicología española como producto del pensamiento nacionalista. El interés por las “glorias nacionales” del pasado, llevó a los intelectuales a enfrascarse en el re-descubrimiento de la música de otros siglos. Por ejemplo, el re-descubrimiento de Tomás Luis de Victoria y la edición completa de su obra en Leipzig (1902-1913) se debe a los estudios de Felip(e) Pedrell.

Del mismo modo, los incipientes musicólogos con el propósito de revalorizar la cultura popular del país, comenzaron a recopilar el folklore nacional mediante los *famosos* cancioneros⁴. De hecho, de este tiempo data el descubrimiento y primer estudio del *Cancionero del Palacio* por parte de Barbieri, como encargo de la Real Academia Española en 1890 y el descubrimiento del *Cancionero de Upsala* por parte de Rafael Mitjana.

Sin duda, el nacionalismo musical ocupó el siglo XIX en España, al principio como pequeña *nota de color local*, y posteriormente dejará ser una opción estética para convertirse en una constante: "El nacionalismo, aún de forma inconsciente, surge en las primeras décadas del siglo, se deja sentir en todos los elementos constitutivos de la música, forma, armonía, melodía, cadencias, adornos. Por ahí va empezando el concepto de nacionalismo" (Gómez Amat, 1984).

⁴ Nos ocuparemos de estas colecciones de música popular en el Apartado 3.3.

Para concluir y por no alargarnos demasiado, tan sólo mencionaremos los grupos de compositores más influyentes en el siglo XIX:

- Ramón Carnicer, José Melchor Gomis, Trinidad Huerta (también concertista de guitarra), Fernando Sor, Andreví y Pedro Pérez Albéniz, fundador de la escuela pianística española (que nada tiene que ver con el otro Albéniz que nos ocupa).
- Los nacidos en torno a 1811 (contemporáneos, por tanto, de Franz Liszt): Saldoni, Hilarón Eslava (autor del famoso *Método de solfeo*, 1846), Obiols, todos ellos con fuerte influencia italiana.
- La siguiente generación (1826) plenamente románticos de pensamiento y con cierta dosis de patriotismo: Barbieri, Arrieta, Aranguren, Gaztambide, Marcial de Adalid, José Inzenga, Julián Arcas... Esta generación volcará sus esfuerzos especialmente en el teatro lírico.
- El grupo nacido en torno a 1841 comienza la corriente de pensamiento nacionalista, caracterizándose igualmente por su labor la musicológica y la crítica en España: Eduardo Ocón, Felipe Pedrell, Guillermo de Murphy, Peña y Goñi, Chueca, Jesús de Monasterio, Sarasate...
- Y por último, los ya plenamente nacionalistas: Bretón, Chapí, Serrano, Tragó, Bosch, Isaac Albéniz, Fernández Arbós, Granados, Conrado del Campo...



2.2.1 El nacionalismo musical en España

El concepto de Nacionalismo incluye connotaciones de diversa naturaleza a menudo distorsionadas. Nos referiremos aquí solo a lo que concierne al nacimiento de Nacionalismo musical. Incluso para algunos autores, como Tomás Marco (2005), este término no es del todo apropiado, pues aunque el movimiento naciese unido al nacionalismo político, se debería llamar folklorismo, dado que se adaptan ciertos elementos del folklore a la actividad musical académica. Aunque bien es verdad que ese uso tiene un fin nacionalista, existen nacionalismos musicales que no hacen uso de su folklore. El uso de lo popular en lo que se viene llamando música culta o música seria es, no obstante, mucho más antiguo. No nos parece conveniente remontarnos a todos los antecedentes a lo largo de la historia musical de España. En este apartado nos centraremos solo en la escuela nacionalista del siglo XIX. Nos parece muy adecuada la subdivisión de este periodo que hace el autor citado, y la resumimos aquí:

- Primera etapa: folklorismo nacionalista romántico. Partió de la falsa idea de que la música seria no se interesaba nada por el folklore. E incluso se llega a acusar a las principales potencias musicales europeas de carecer de una auténtica tradición oral folklórica. Obviamente esta sentencia es falsa y está empañada de la mentalidad propiamente nacionalista. Para desmantelar esta idea, sirva el ejemplo de Beethoven , que sustituyó el *minueto* cortesano por el *scherzo* popular. Recordemos que él también compuso canciones escocesas e incluso españolas. O recordemos el caso de Chopin que compuso sobre los aires populares polacos de mazurca y polonesa. Sin olvidarnos de la moda *alla turca* que atravesó el siglo XVIII. A esto le llama el autor Nacionalismo turístico.

- Segunda etapa: folklorismo de la construcción de la modernidad, con base internacionalista. La diferencia con el anterior radica en que no se trata de colorear las piezas de música culta con motivos folclóricos sino transformar las formas cultas a partir de la música popular. Es decir, reconstruir lo popular. Este es el caso de *Iberia* de Albéniz.

- Tercera etapa: el folklorismo postmoderno. La musicología tradicional hace ver que el nacionalismo musical nace con los intentos de crear óperas nacionales en la lengua vernácula. Intentos que, si bien prosperaron en Rusia o en Bohemia, en otros países como Hungría o Polonia no trascendieron fuera de sus fronteras. Se creaban óperas en torno a temas épicos-míticos de la tradición popular de cada nación y se añadían elementos musicales folklóricos para darles un poco de color local a las obras que, salvo excepciones, seguían la forma y las estructuras de la música culta de tradición centroeuropea.

Partiremos del antecedente inmediatamente anterior: la tonadilla, para comprender este fenómeno:

El género tonadillesco contribuyó a la creación de un nacionalismo musical mediante la asociación del personaje-tipo procedente del uso teatral y la incorporación de patrones musicales asimilados a la zona que se pretendiera representar. De tal manera, que los por entonces considerados bailes nacionales, al representarse junto a tipos provincianos concretos, terminarán formando parte del tipismo específico de dicha región, y en consecuencia, convirtiéndose en bailes regionales. De tal forma que el actor que representaba

a un andaluz, además de vestir a lo majo, hablar andaluz de teatro, llevar patillas de boca de hacha, la tez morena, una guitarra a la espalda, echar requiebros y ser continuamente gracioso, era identificado en lo musical por una rondeña, una seguidilla, un fandango, un zorongo, el olé, etc. sin perjuicio de que esta asociación musical fuera rigurosamente cierta o no. Las viejas tonadillas irían desapareciendo de la escena, derrotadas por la modernidad. (Valderrama, 2008, p. 71)

El nacionalismo musical es algo más que la exaltación de tipos populares o una corriente costumbrista. Es la búsqueda de una identidad propia y brillante de un grupo de intelectuales que buscan hacer resurgir un país adormecido y que arrastra una absoluta falta de autoestima cultural.

Según Casares y Alonso (1995) el nacionalismo, nacido como expresión étnica que se expande por el siglo, tiene como pretensión la salida de la música de una crisis de identidad. Se convierte en la base de la música romántica española, en una *calidad natural* de ésta. En España, el panorama musical sufre un gran atraso debido a las guerras y a la inestabilidad política. Esto lleva obviamente a un complejo de inferioridad que caló profundamente en la élite cultural. A principios de siglo, reina en la España musical la ópera italiana. Contra este predominio surgen críticas y escritos anónimos en los años veinte. A partir de ahí, el pensamiento en torno a la creación musical tenderá a la producción de esencia nacionalista. ¿Qué significa esto? Como ya hemos hablado en apartados anteriores, uno de los estándares románticos es la búsqueda de lugares exóticos o la vuelta a pasados gloriosos, para evadirse de la triste realidad que se vive. Esta es la clave que hará a los intelectuales interesarse por el

pasado histórico de su país, sumergiéndose por tanto en las raíces folklóricas, signo de la identidad étnica de cada pueblo. Esto despertó sentimientos de autoafirmación y de orgullo que desembocaron en el nacionalismo que exaltaba las características propias e identificativas (y diferenciales) de cada nación, procurando con ello superar ese complejo de inferioridad. La restauración histórica toma su sentido del nacionalismo. Es un ingrediente importante en la vida intelectual de aquel entonces que influyó poderosamente en los compositores y en su música, y esto es básico para entender el romanticismo en España.

Todos los esfuerzos de los autores musicales españoles (Soriano, Barbieri, Inzenga, Hernando, Eslava, Saldoni, Pedrell) se centran entonces en la producción de una ópera netamente española, en contraposición con la invasión rossiniana italianizante. La creación de una ópera que estuviera en castellano (e incluso en algunos casos en catalán, gallego o euskera) argumentándose la riqueza de esta lengua y la belleza de los fonemas, especialmente de las vocales (óptimas para ser cantadas en contraposición de las vocales oscuras o nasales de otras lenguas).

"¿No es vergonzoso que tengan una ópera nacional los italianos, los franceses, los ingleses y hasta los rusos y que nosotros carezcamos de ella?" (Masarnau, 1835, citado en Blasco Magraner y Bueno Camejo, 2015, p. 7).

"Todas las naciones han protegido el arte músico...Y en España ¿qué ha hecho el gobierno para protegerlo? ¿no se le despedaza a uno el corazón al ver solicitar hoy una plaza de copiante de música el que ayer era aplaudido como compositor?... Lo cierto es que España se

encuentra la más retrasada de todas las naciones musicales (Espín y Guillén, citado en Casares y Alonso, 1995, p. 22).

Se crearán agudos y polémicos debates en torno a su *Gestaltung*⁵ o conceptualización formal. Los diversos autores se servirán de las recién nacidas revistas especializadas de música para enzarzarse en una lucha dialéctica, atacando y criticando estéticamente a sus contrincantes de debate. Muchos partidarios verán en la Zarzuela la línea alternativa culta de la tonadilla del siglo anterior. Esto lo explicaremos mejor en el apartado dedicado a la Zarzuela.

2.2.1.1. Felip(e) Pedrell

El nacionalismo musical en España va unido siempre a una personalidad clave que alumbró el camino a los tres principales compositores de este periodo (Granados, Falla y por supuesto Albéniz): Felip(e) Pedrell.

En la hora en la que el devenir español va declinando en todas sus facetas hasta tocar fondo, aparece el espíritu de Pedrell insuflando vida de nuevo a la música. (Pahissa, 1954). La figura de Pedrell es difícil de definir. Fue un hombre polémico, fiel hasta el final a sus ideales, con apasionados seguidores -entre los cuales se incluía Rafael Mitjana- que no dudaban en considerarlo *capitán general* del renacimiento español del s. XX, y padre de la musicología moderna española. Pese a ser nacionalista se distanció mucho de la postura defendida por algunos que rechazaba todas las influencias extranjeras. El periodismo musical

⁵ En alemán: Forma, concepción, creación, estructuración.

fue una de sus actividades paralelas, haciendo públicas sus opiniones en diversas revistas. Por ejemplo, Carol A. Hess (sin fecha) cita un artículo en *La Vanguardia* de Barcelona donde criticaba a las instituciones españolas por haber permitido que *La vida breve* de Falla se estrenara en Niza y no en territorio nacional, mientras que en España "florecía el españolismo «degenerado», con sus fórmulas fáciles y falsamente exóticas" (p. 2).

Como compositor, aún hoy en día, se pone en duda la calidad de sus obras. Se le achaca insuficiencia técnica y se duda de sus posibilidades artísticas. Sin embargo, sus escritos han tenido una enorme trascendencia. Precisamente esa distinción entre musicólogo-crítico y compositor era lo que más dolía al propio Pedrell. Su manifiesto *Por nuestra música*, (subtitulado *Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la trilogía Los Pirineos*), constituyó una llamada a todos los compositores contemporáneos para que abandonaran el *género chico*, -que tanto le disgustaba a él y a otros intelectuales-, y se entregaran a la causa de hacer una música *verdaderamente nacional*.

Precisamente en este documento se observa la calidad dispar entre sus obras escritas y su obra compositiva, que tantas polémicas suscita. Si bien las ideas lanzadas al aire en *Por nuestra música*, serán recogidas por los autores nacionalistas y servirán de inspiración a generaciones posteriores, también se observa discrepancia en los juicios valorativos sobre su obra *Los Pirineos*, a la que está referida.

El compositor y musicólogo Jaime Pahissa (1956), recuerda que cuando era joven y aún no se habían materializado en él los proyectos, se sintió ilusionado al ver el folleto de

Pedrell *Por nuestra música*, sobre su obra *Los Pirineos*, haciéndole evocar una imagen utópica que después no correspondió con la realidad de la pieza.

En cambio, Manuel de Falla reconoce: "Nosotros, los que hemos sido estimulados y guiados por la obra musical de Pedrell, podemos afirmar que ella por si sola, habría bastado para provocar el renacimiento del arte musical español" (Falla, 1950, p. 4).

Por nuestra música es una admirable obra para su tiempo, pero las ideas tan acertadas que en ella expuso Pedrell parece que no las supo llevar a la práctica. El historiador de la música, Carlos Gómez Amat (1984) afirma rotundamente que no hay ni rastro pedrelliano en Albéniz ni en Granados, por ello cabría preguntarse si Pedrell fue un profesor técnico o más bien un guía espiritual o un agitador de ideas y que sus alumnos extrajeran su estilo nacionalista de otras fuentes.

Desde luego, en el caso de Albéniz, a primera vista parece que el magisterio que Pedrell ejerció sobre su *discípulo*⁶ tuvo una función de orientación e inspiración más que de profesor de técnica compositiva. El investigador americano Walter Aaron Clark (2002), autor de la más reciente y completa biografía de Albéniz opina que lo que aprendió éste con Pedrell fue más bien *filosofía*. Así lo demuestran las siguientes palabras de Pedrell, sobre el joven Albéniz:

...temperamentos como el suyo no son enseñables, se traen ellos todo lo que les toca ser, son solamente dirigibles, y esto con cierta mesura, a fin de no

⁶ Pedrell nunca quiso llamarle discípulo suyo porque sus lecciones más bien parecían "simples charlas de amigos camaradas". (Martínez Burgos, 2003, p. 645)

contener ni enturbiar jamás el hilito de agua cristalina de su intuición nativa (...) y como observé que la regla seca y fría no penetraba en su inteligencia, determiné no hablarle jamás de reglas, ni de acordes, ni de resoluciones y demás monsergas técnicas sino de gusto y de gusto fino e ilustrado, apuntando a encajar bien, recta e idealmente, aquella intuición musical tan excepcional que él poseía. (Pedrell, 1888, pp. 21-22)

Visto de esta manera, podríamos suponer entonces que Pedrell fue sólo una especie de agricultor que sembró la semilla nacionalista en Albéniz. Tales afirmaciones son algo exageradas y además contribuyeron a robustecer la falsa creencia popular de que Albéniz era *pura inspiración y poca técnica*. Pero sí es del todo cierto, que aunque no aprendiera directamente técnicas de composición con Pedrell, a raíz de estas lecciones, el joven Isaac aumentó su producción de piezas de corte español:

-Primera suite española Op. 47 (1883-94)

Granada, (1886) *Cataluña* (1886), *Sevilla* (1883), *Cádiz* (1889), *Asturias* (1891-94), *Aragón* (1889), *Castilla* (1891-1894) y *Cuba* (1886).

-*Suite característica*. (1886)

Scherzo, En la Alhambra, Rapsodia Cubana.

-*Seis Danzas Españolas* (1886)

-*Andalucía* (bolero para piano) (1886-7)

-*Rapsodia española para piano y orquesta op. 70* (1887).

Nos centraremos a partir de ahora en las concepciones de Pedrell acerca de la composición en general, (y en la utilización del folklore en particular), puesto que nos interesa conocer las ideas que imbuyeron al joven Albéniz. Para ello tomaremos como referencia el ya mencionado *Por nuestra música* y su *Cancionero Musical Popular Español*.

La obra comienza con la siguiente cita del P. Eximeno⁷, a quien le atribuye el mérito de ser el primero en hablar de *gusto popular* en la música: “sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”. Esta sentencia es la piedra angular de todo el pensamiento pedrelliano, consagrado a edificar el verdadero sistema nacional.

Incluimos a continuación algunas citas extraídas de *Por nuestra música* (1891) que consideramos imprescindibles para comprender la esencia de sus enseñanzas. Para Pedrell existe una idea de capital importancia: que se tome conciencia de la gran riqueza de nuestro folklore popular, un aspecto sumamente infravalorado e ignorado hasta ahora. Esta es una de las razones principales por las que nació la musicología en España:

Posee España una mina musical inagotable de cantos populares de variadas procedencias. Pero ni en Europa ni la mayoría de músicos españoles... pueden adivinar, sin estudiarlas muy a fondo, la importancia de esa infinidad de melodías primitivas de tan fecunda melopea y ritmopea que brotan de todas las provincias españolas. (p. 42)

⁷ Investigaciones posteriores (1946) del musicólogo estadounidense Gilbert Chase han demostrado que estas palabras no son del P. Eximeno sino de Menéndez Pelayo.

Los inapreciables elementos que facilita, bien manejados dentro de las más altas condiciones del arte y puestos en ejercicio por una inteligencia apta para comprender las diversas tendencias del genio nacional de un pueblo, han sido causa y punto de partida de determinadas escuelas líricas y de obras capitales en la historia del arte. (p. 39)

A partir de esta valoración, la escuela nacional española debe partir del canto popular, pues será el elemento que la diferencie de otras escuelas:

El acervo común de una música *verdaderamente nacional* no se halla solo en la canción popular, o en el periodo primitivo, sino en el periodo y producciones artísticas,... que forme en realidad, una escuela distinta, inconfundible con ninguna otra,... en una tradición constante y de abolengo... en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento... (p. 9)

Con esta cita ya se observa la idea de Pedrell según la cual, no basta con tomar pequeñas muestras del folklore popular y citarlas en las obras de manera literal, como ya hicieran otros compositores anteriores. Eso no es suficiente para formar una escuela nacional. Se requiere una elaboración del material folklórico que no modifique la raíz característica de ese material: "No importa que una influencia cosmopolita,... modifique en apariencia el fondo...lo que importa es que la *materia primera se mantenga intacta*, que al molde común se le imprima el sello particular: que si no el sistema, sea peculiar la inspiración" (pp. 9 y 10). Con esta idea, a veces descrita con metáforas o a modo de instrucciones de alquimista, anima



a sus contemporáneos a extraer los elementos principales del folklore para fundirlos y crear con ellos una sustancia nueva. Esto se observa en los siguientes párrafos:

Ejemplo 1: El canto popular,... pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas que la música y solo la música puede evidenciar todo lo que es capaz y todo lo que comporta la forma bajo el concepto técnico, gracias al extraordinario desenvolvimiento desconocido a los siglos pasados, que ha adquirido en nuestra época. (p. 39)

Ejemplo 2: Destácase en el tema la personalidad del artista y se notan a la vez en él dejos y quiebros de acento como de voces oídas. Fúndese en uno diversos elementos, e influido el fondo por una tendencia cosmopolita, adquiere el tema un sello de vigorosa e inconfundible personalidad. (p. 40)

Para llevar a cabo esta transformación del material folklórico, hay que conocer a fondo sus estructuras musicales, impregnarse de ellas hasta comprender cada uno de sus elementos. Y esto no siempre sucede, como viene observando Pedrell en sus críticas:

Los autores, si este nombre merecen, de esa balumba de composiciones que pretenden aparecer inspiradas en nuestros cantos característicos,... no conocen absolutamente o conocen muy mal su estructura melódica, su ritmo propio, su modalidad, que casi siempre no es el de la *gamma* actual, la *gamma* europea. (p. 43)

En el *Cancionero popular* vuelve a hablar sobre *ciertas* direcciones que estaba tomando el *flamenquismo zarzuelero*, y acusa a los autores de ser *perpetradores de infamias musicales*, pues han escrito este género popular sin conocer su estructura melódica, ritmo ni modalidad, que no es la *gamma* musical europea. Entramos aquí en terrenos más escabrosos. Pedrell sabía sin duda que una de las características distintivas del canto popular español era *la modalidad*. Ese sabor exótico que tanto gustaba en Europa no era otro que las visitas pasajeras al modo frigio y al lidio que daban ese toque de orientalismo. Cuando habla de la *gamma* musical europea se refiere al sistema tonal con los dos únicos modos (mayor y menor). Parte de la música española es modal, y esto era ignorado por muchos autores contemporáneos de Pedrell.

Ese intercambio, y ambigüedad a veces, entre lo tonal y modal que tanto gustaba a Debussy y a Ravel, fue uno de los paradigmas de la música posterior. El sistema tonal llegaba ya al borde de sus posibilidades con Wagner, y se buscaba una vía de escape. La recuperación de los modos antiguos en la música proporcionó a los compositores una forma de conseguir sonoridades con aroma arcaico, o bien oriental y exótico. Esa evocación a los pasados gloriosos que se manifestaba también en las otras artes, como ya vimos, llega a la música:

La armonización del canto popular posee sus leyes... nadie dejará de desconocer lo fecundo de la aplicación de la polifonía a esa infinidad de cantos inspirados en *gammas* antiguas... el canto primitivo a la vez que sufriría profunda transformación acomodando sus giros melódicos peculiares a la polifonía, sacaría de su larga reclusión a la música polifónica moderna,

restringida fatalmente al empleo de sus dos modos únicos y constantes.
(Pedrell, 1891, p. 43)

Pero no todos los compositores sabían aprovechar convenientemente las posibilidades que se les brindaba. Esto lo ataca además claramente Pedrell cuando habla de los autores de ciertas colecciones de música popular, que no respetan la armonización original de los cantos folklóricos y se permiten modificarla, a veces de forma muy poco acertada. Esto lo demuestran los dos siguientes extractos:

“De la armonización más o menos ramplona, pero siempre impropia... pues para apreciar en todo su valor las bellezas de una lengua conviene conocerla a fondo” (Pedrell, 1891, p. 43).

La armonización del canto popular requiere gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales en *línea recta* que el estudio aviva, y a investigar las leyes en virtud de las cuales se producen. (...) Dicho estudio debe realizarse desligándose momentáneamente de los hábitos de la música europea, tanto bajo el punto de vista de la regularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad. (p. 44)

Por último, y a modo de conclusión de este apartado, mostramos una cita fundamental para este estudio, pues tratamos de demostrar la re-elaboración *personal* del folklore que llevó a cabo Albéniz en sus obras para piano:

“El carácter de una escuela lírica,... se halla... en unos de sus poderosos agentes, en el canto popular, en el canto popular *personalizado* y traducido en formas cultas. (Pedrell, 1891, p. 38)

En esta última frase se sintetiza toda su ideología acerca de la aspiración de su vida: la creación de una verdadera Escuela Lírica Nacional, que se base en el canto popular pero *personalizado* (eso que hoy en día tanto se hace con los teléfonos móviles, los ordenadores, o con el lugar de trabajo...). Esto es, una música popular que haya pasado -en pañabras de Pedrell- por el alambique del compositor, para ser convertido en una obra de arte, o dicho de otro modo, para transformarse en *música culta*. Y esta misma frase, guió la obra de su pupilo Albéniz, como tratamos de demostrar aquí:

La cita: “De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez, nace no sólo el color local sino también el de la época, que se compentran en la obra del compositor”. (Pedrell, 1891, pp. 39-40) resume claramente las intenciones de la escuela nacionalista española.

2.2.2 Costumbrismo musical. Glinka.

Como dijimos, la exaltación de valores como la libertad o el individualismo desembocó en una nueva percepción sobre *lo popular*, cobrando igual importancia y valor la cultura popular y las grandes obras de los eruditos del pasado. Siguiendo al investigador de la comunicación Jesús Martín Barbero (1987):

El romanticismo construye un nuevo imaginario en el que por primera vez adquiere estatus de cultura lo que viene del pueblo. Pero ello fue a su vez posible en la medida en que la noción misma de cultura cambió de sentido. (p. 17)

Dentro de la flamencología, se citan como obras de referencia base los trabajos de Antonio Machado Álvarez (padre), conocido Demófilo. Primer folklorista andaluz, convencido de que muchas de las manifestaciones de la cultura popular eran de calidad semejante o superior a las de cultura erudita y seria, dedicó su vida a reivindicar el derecho del pueblo a ser considerado como un factor importante en la cultura y la civilización de la humanidad, sufriendo por ello la incomprensión y el olvido de sus contemporáneos, quienes no consideraban relevantes este tipo de estudios. A. M. Cirese nos ofrece más información con respecto a este último fenómeno:

La posición romántica hace progresar definitivamente la idea de que existiera, más allá de la cultura oficial y hegemónica otra cultura. La noción romántica de *pueblo* cuya utilización conceptual es hoy refutada, fue entonces

un instrumento positivo para el ensanchamiento del horizonte histórico y de la concepción humana (Cirese, 1979, citado en Martín Barbero, 1987, p. 74).

La *Cultura* ya no es algo cerrado y elitista que sólo proviene de grupos doctos e instruidos. *Cultura* es aquello que humaniza al hombre, por tanto, aquello que lo hace más humano y lo diferencia de los animales. Al redefinir el concepto de cultura encontramos un nuevo movimiento artístico que mira con otros ojos los productos de la tradición popular, incorporándolos como materia prima en la elaboración de las obras de autor: “la importancia histórica de la posición romántica en este debate reside en la afirmación de lo popular como espacio de creatividad, de actividad y producción” (Martín Barbero, 1987, p.18).

La tradición popular es portadora de otra característica que tiene especial valor para los románticos: las peculiaridades de cada región, (lingüísticas, musicales, prácticas sociales, religiosas, etc.) quedan plasmadas en esa tradición a lo largo de los años, siendo doblemente originales, primero por ser distintas a las demás *culturas* de los pueblos vecinos y por tanto, únicas; y segundo por ser *originarias* de esa región. Ese sentimiento de orgullo hacia lo autóctono inunda todos los aspectos de la vida artística, manifestándose en las artes de diferentes formas. A todo esto se añade otro ingrediente: el gusto por lo exótico. Las obras artísticas con cierto color nacional tienen especial atractivo para el público, así que *lo local*, cobra tanto relieve que se universaliza: “Morande plantea que, en su relación con el pueblo, la renovación del concepto de cultura pasa por un re-estudio del concepto de Nación con el que los románticos ponen en juego – frente al racionalismo iluminista- *la valoración de los elementos simbólicos presentes en la vida humana.*” (Martín Barbero, 1987, p. 18)

Pero Martín Barbero (1987) advierte de los riesgos que tiene esta noción de *cultura popular*:

La ambigüedad que carga su idea de *cultura popular*. Si los románticos rescatan la actividad del pueblo en la cultura en el mismo movimiento en el que ese hacer cultural es reconocido, se produce su secuestro: la originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su autonomía, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica. (p. 20)

Ya explicamos que el artista romántico es también viajero. El viaje es parte de la educación y desarrollo personal del artista. Es, además, su fuente de inspiración. Les basta con mirar al sur, a países como Italia y España para encontrar una fuente inagotable de exotismo. Es el llamado *nacionalismo turístico*. Veamos qué es lo que atrajo a los románticos de nuestro país: tenemos, por un lado lo pasional e irracional, representado por lo flamenco y por lo gitano, y por otro, el pasado Oriental-islámico de Andalucía, mágico y misterioso, que nos llega a través de los vestigios arquitectónicos.

Esta atracción por lo español continúa hasta bien entrado el siglo XX. En 1913 Debussy escribe una crítica sobre un concierto en el que se escuchó música española tocada por *españoles auténticos*. Su entusiasmo por la música popular de nuestro país se deja ver en sus comentarios:

Musique espagnole.

Le 29 octobre dernier nous avons entendu de la Musique espagnole jouée par de vrais Espagnol. Pour beaucoup de personnes ce fut presque une

révélación, car on ne la connaissait guère en France que par de vagues souvenirs d'exposition. On allait curieusement à La Feria, les noms de La Macarena, La Soledad, etc. suffisaient à en entretenir le goût, et un enthousiasme qui n'allait pas toujours directement à la musique. Pourtant on y entendit cette admirable musique populaire, où tant de rêve se mêle à tant de rythme, qui en fait l'une des plus riches en ce monde. Cette richesse même paraît avoir été la cause de la lenteur avec laquelle s'est développée «l'autre» musique. Une sorte de pudeur à enfermer tant de belles improvisations, dans l'armature des formules, retenait les «professionnels». Pendant longtemps, ils se contentèrent d'écrire ces «Zarzuelas» de forme populaire où le bruit des guitares monte de la rue à la scène, sans presque subir de transformations. Mais l'âpre beauté des vieilles cantilènes mauresques restait inoubliable; on continuait à oublier les belles traditions des Escobedo, Moralès, maîtres du grand Victoria qui illustrèrent, tout troiz, la Renaissance Espagnole.

Il n'y avait aucune raison à ce ça change...que désirer de plus dans un pays, où les pierres des chemins brûlent les yeux d'une lumière voluptueuse; où les muletiers tirent du fond de leur gorge les plus sincères accents de la passion. Comment s'étonner de la décadence du siècle dernier, et même, pourquoi le traiter ainsi, puisque la musique populaire gardait sa beauté ? Sages et bienheureux seraient les pays qui conserveraient jalousement cette fleur sauvage à l'abri du classique administratif.

C'est à peu près à cette époque que se forma cette pléiade de compositeurs, résolue à faire valoir le trésor inestimable qui dormait dans le chants de la Vieille Espagne. (Debussy, 1971, p. 156)

En este apartado veremos qué autores (principalmente extranjeros) anteriores a Isaac Albéniz tomaron elementos del folklore musical español para sus composiciones de música seria. Uno de los primeros compositores extranjeros en aplicar el folklore popular español a la música de teclado fue el gran Domenico Scarlatti. Artista italiano (nacido en Nápoles) que trabajó la mayor parte de su vida en Madrid como clavecinista y profesor de la infanta, y luego reina, María Bárbara de Braganza. En Scarlatti, la tradición italiana, heredada de su padre, se transforma de manera muy personal con el descubrimiento de la guitarra y de los ritmos populares españoles. Como ejemplo, entre otros muchos, citamos la *Sonata en La menor L. 241* en la que aparece la cadencia andaluza, y su famoso fandango. La autora Ana Benavides (sin fecha), ha pretendido encontrar ritmos de bolero (Sonatas K380 y 454), bulería (Sonatas K. 405 y 492), jota (Sonata K. 204), fandango (K. 243), seguidilla (K. 454 y 491), petenera (K. 105) el estilo improvisado de la saeta, como vemos en sus sonatas K. 414, 443, 470, 490 y 499. Aunque en la música de Scarlatti se intuye el corte hispánico, afinar tanto en esto es llegar demasiado lejos por las razones que explicaremos en el Capítulo 3.

Kirkpatrick (1985), el prestigioso investigador de Scarlatti escribe que durante el tiempo que Scarlatti pasó en España, supo poner oídos a los sonidos de las danzas populares españolas, desde el repiqueteo de las castañuelas, hasta el retumbar del pellejo de los tambores, desde el cantar umbrío de los gitanos hasta la alegría contagiosa de las bandas de los pueblos; No hay casi ningún aspecto de la música española que no cupiera en sus sonatas.

Es interesante observar que Albéniz incluía un número considerable de obras de Scarlatti en sus programas de concierto en el Teatro español, en el Tívoli, en el Liceo en Barcelona en 1883, y en el Salón Romero de Madrid en 1886)

Otro claro precedente que compone en esta misma línea es el Padre Antonio Soler, fraile del Monasterio del Escorial y discípulo de Scarlatti. Su música es más grave y menos ingenua que la del italiano, pero con intervalos y modulaciones mucho más audaces. En su caso está menos influido por la guitarra, aunque sí por la música popular española, incluyendo en sus obras ritmos como el bolero, la jota o el fandango, como lo demuestra su famoso Fandango en el que sobre un *ostinato* armónico desarrolla casi 450 compases.

Aunque otros compositores como Haydn, Brahms, Schubert, Strauss y Mahler utilizaron rasgos del folklore de su país, fueron siempre meros accesorios o adornos dentro de una composición de estilo cosmopolita. La novedad que se introducía ahora consistía en crear un estilo que tuviera no sólo rasgos identificativos tomados del folklore sino, que tuvieran identidad étnica. La búsqueda de la voz nativa, independiente, fue una de las fases del Nacionalismo (Grout y Palisca, 1999).

Curiosamente al principio, los intentos más loables por conciliar ambos aspectos, universalidad y nacionalidad, fueron llevados a cabo por músicos extranjeros. Estos compositores, se esforzaron por elevar el baile o la canción española a la dignidad de la armonización moderna, aunque parece que no lograron sobrepasar la categoría de puro *souvenir* pintoresco. Tenemos varios ejemplos:

En Rusia, primer país en el que surge el *nacionalismo*, el fundador de la música nacional rusa, Mijail Glinka, gran aficionado al folklore, permaneció varios años en España, viajando por diversas ciudades españolas, recogiendo muestras del arte popular y anotando las melodías que le resultaban más llamativas. Según Pedrell, Glinka venía buscando analogías entre el orientalismo ruso y el orientalismo español. Pero Glinka no se preocupó de *re-crear* el folklore, sino que se conforma con incorporarlo al lenguaje internacional eligiendo los motivos que mejor se adaptaran. Nos dejó dos obras: *Capricho brillante sobre el tema de la jota aragonesa* y su *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*.

Muy interesante es la afirmación que sobre Glinka hace la musicóloga rusa Alexandra Orlova:

Según su opinión (la de Glinka) la música instrumental se divide en dos géneros: las obras sinfónicas y de cámara, y éste último no es accesible a todos. El segundo género es el “poutpourri”, piezas sencillas que llamaríamos ahora de cultura de masas, fácilmente asequible, que si bien no destaca por su gusto elevado, atrae mucho al público. “*Me parece -asegura Glinka- que puedo reunir las exigencias del arte con las exigencias del siglo y [...] componer piezas accesibles a los entendidos y al público simple [...] En España comenzaré a componer Fantasies Pittoresques, la originalidad de las melodías regionales me servirá de considerable ayuda, ya que por estas lindes no ha pasado nadie*”. (Orlova, citado en Álvarez Cañibano, 1996, pp. 11-12)

Así, podríamos tener otro claro antecedente de adaptación de la música popular a la música culta. Pero éste se hace más bien a modo de *collage*; los elementos se suceden o superponen sin sufrir grandes transformaciones, y no existe un gran proceso de elaboración de un lenguaje identificativo, simplemente se adapta a unas normas internacionales, como quien presenta un plato gastronómico regional a base de añadir productos típicos de la región (combinen o no entre sí), en vez de crear un nuevo plato con productos típicos y *con un proceso de elaboración también propio*. No existe esa *personalización* que pide Pedrell.

Balakirev, también exploró este terreno componiendo un *Fandango-étude* sobre unas variaciones sobre el fandango: *Rondeña con variaciones para guitarra* compuestas por Francisco Rodríguez Murciano que recopiló Glinka durante su estancia en Granada (véase capítulo sobre Rodríguez Murciano). Más tarde la revisó y editó con el nombre de *Serenata Española*.

Rimsky–Korsakov, del grupo de Los Cinco junto con Balakirev, nos dejó un *Capricho español*, aunque, en el año en que fue compuesto, Albéniz ya se había dado a conocer, por lo que no podría considerarse precedente. Tomás Marco (2005) nos habla del pasado marinero del autor ruso, quien nada más poner tierra en Cádiz compró un cancionero musical español, probablemente el de Inzenga.

Otra aproximación la encontramos en F. Liszt, autor tan admirado por Albéniz hasta el punto de inventarse haber sido alumno suyo⁸. El famoso pianista y compositor húngaro ya utilizaba motivos húngaros en sus obras, y a su regreso de una gira por España, compuso su

⁸ Véase Capítulo 4.

Rapsodia Española, en la que suena la folía y de nuevo la jota. La misma jota que empleó, por cierto, Gerónimo Giménez en *La boda de Luis Alonso* estrenada en 1897, (sin olvidarnos de su *Paráfrasis de Yo soy el contrabandista*).

En Saint-Saëns encontramos hasta piezas dedicadas a las Islas Canarias: *Vals Canariote* y *Las campanas de Las Palmas*. No nos olvidemos del inmortal Bizet con su ópera *Carmen*, quizá la reina de los tópicos, en la que utiliza, como vimos, la música de Iradier. Es el *nacionalismo de postal* del que habla Tomás Marco (2005). Bizet jamás estuvo en España pero se siente atraído por lo andaluz y lo gitano (o lo que él piensa que se corresponde con esos conceptos). Llama la atención por ejemplo que, siendo navarros Micaela y Don José, no haya algunas referencias musicales a su región de origen, o que Micaela vaya a pie varias veces (en el transcurso de una ópera) desde Elizondo a Sevilla.

Del mismo modo que Rimsky-Korsakov se inventa en *Scherezade* un Oriente *presentido más que conocido*, Camille Saint-Saëns (1835-1921) compuso su *Argelia* y su *Concierto egipcio*.

Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) compositor y pianista americano, compuso en 1850 *Recuerdos de Andalucía*, y el *Capricho de concierto sobre motivos de la Caña*, el *Fandango* y el *Jaleo de Jerez op. 22*, en la que se basó Gerónimo Giménez para orquestar su célebre *Las bodas de Luis Alonso* (1897) (López-Suevos Hernández, 2010).

Es inverosímil que estos autores tuvieran acceso al folklore de estos países, por lo inaccesible, así que se *reinventan* la música a partir de ciertos rasgos que en el imaginario

colectivo nos pueda recordar a esos países (como ciertos giros melódicos de segunda aumentada).

Los autores españoles, siguiendo estos precedentes, partieron de un principio erróneo: que para hacer una obra *verdaderamente nacional* bastaba con yuxtaponer motivos de aires nacionales, sin re-elaborarlos para construir un nuevo lenguaje. Esto quizá diera resultado en la Zarzuela (en la que los elementos visuales de la escena acaparaban gran parte de la atención, siendo la música un simple acompañamiento de la acción), pero no funcionaba en la música meramente instrumental.

En este punto, es interesante detenerse para aclarar la cuestión de los tópicos, que bien explica Fdez. Manzano: En el extranjero, a la hora de representar lo español todo material es válido, como a la hora de identificar España con Andalucía, sin tener en cuenta las modalidades regionales. Por ejemplo en el caso de Debussy, que utiliza el ritmo de *habanera* en su obra *Soirée dans Grenade*, a pesar de que a partir de 1898 Cuba deja de formar parte de España.

En una carta del escritor ruso Nestor V. Kukolnik a Glinka, encontramos la misma afirmación que en Pedrell (Véase capítulo anterior), según la cual, muchos compositores no saben respetar la esencia de la música folklórica a la hora de re-elaborar y adaptar sus melodías y ritmos:

La música nacional, en las provincias españolas conquistadas por los moros, es el objeto principal de mis estudios que conllevan grandes dificultades. Los

MAESTROS españoles y extranjeros que viven en España nada entienden de esto y cuando, a veces, interpretan las melodías nacionales las malogran añadiendo el carácter europeo sin tener en cuenta que la mayoría son melodías árabes. (Álvarez Cañibano, 1996, p. 127)

A Pablo Sarasate no se le hace justicia cuando solo se le incluye en el grupo de instrumentistas virtuosos-compositores. Sarasate compuso dentro del primer nacionalismo con muy buenos resultados: aparece lo *folklórico* en sus *Danzas españolas*, y lo *gitano* también está en sus *Aires gitanos*, aunque referido más a los zíngaros que a los gitanos españoles. Aunque su cosmopolitismo va más allá de nuestras fronteras y compone un concierto ruso y una fantasía escocesa. Es el nacionalismo *turístico* del que hablamos antes.

2.2.2.1. Alhambrismo

La fascinación por Granada ya había empezado en la literatura del siglo XIV con el Arcipreste de Hita, llegando a su momento de máxima expresión en el romanticismo:

Atribuir a España y especialmente a Andalucía y a Granada rasgos de Orientalismo libresco, será una característica durante el Romanticismo. El concepto de alteridad como exótico será un elemento importante en la mentalidad europea [...] Las puertas de Oriente serán para lo románticos Andalucía, especialmente Granada, en una mezcla entre exotismo y flamenco...El Oriente es un sueño un mito (Fdez. Manzano, citado en Álvarez Cañibano, 1996, pp. 19-20).

Europa se fabrica un Oriente imaginario, que concibe como un paraíso terrenal. Granada y su Alhambra estaban de moda... ¿Por qué? Los gitanos españoles despertarán el interés de los románticos por estar siempre envueltos en ese halo de misterio que tiene lo bohemio, lo pasional, por ser seres libres, fuera de la ley (aunque ellos poseyeran las suyas propias); recordemos el éxito del *Polo del Contrabandista*. Por otro lado, los románticos encontraron en los edificios fastuosos en decadencia de la Alhambra, el perfecto ejemplo de esplendor fantástico exótico de épocas pasadas. Con estos datos, y sabiendo que en Granada muchos gitanos habían hecho de los mismos palacios de la Alhambra (o en los barrios adyacentes del Sacromonte y el Albaicín) su morada habitual, es indudable la atracción que podía causar Granada. Se ve a los gitanos como los sustitutos exóticos-orientales de los moros. "La combinación de la Alhambra morisca y los gitanos creó un sujeto embriagador para los artistas, escritores y compositores" (Clark, 2009).

Esta moda de lo oriental [...] llega también a la música. Se generan una serie de tópicos, la escala "oriental", el cromatismo, los giros de segunda aumentada, los ritmos más típicos. En todos estos elementos técnicos se observa la neta diferencia entre la riqueza y la variedad de modos y ritmos de la cultura islámica y estas pseudo-imitaciones conceptuales, existentes únicamente en la mentalidad del músico europeo, que vienen a ser una deformación o simplificación de lo real, mezcladas o como base de formas musicales y sistemas compositivos y orquestales característicos de la música europea (Álvarez Cañibano, 1996, p.20).



A partir de estas tendencias, surgió una corriente de obras inspiradas en los palacios nazaries denominada *Alhambrismo sinfónico*. El mismo Albéniz tiene un capricho titulado *En la Alhambra* incluido en la colección *Recuerdos de viaje*, opus 71, y que posteriormente orquestó. Igualmente comenzó un poema orquestal denominada *La Alhambra* en 1896, un proyecto sólo iniciado cuyos títulos iban a ser *La Vega*, *Lindaraja*, *Generalife*, *Zambra*, *¡Alarme!* y *Sin título*, de los cuales sólo se conservan algunos fragmentos de *La Vega* y de *Generalife*. Este proyecto, lo retomó después en forma de suite para piano, pero tampoco así llegó a materializarse, dejando como única pero extraordinaria muestra *La Vega*.

Recordemos también la *Puerta del Vino* de Debussy (1862-1918), pieza inspirada por una Postal que Manuel de Falla le envió al francés. Y no fue ésta la única pieza alhambrista que escribió, ya que nos dejó su obra para dos pianos *Lindaraja*. Estos casos sí que son llamativos ya que el músico galo nunca viajó a Granada.

Jesús de Monasterio (1836-1903) estrenó en Berlín su *Adiós a la Alhambra* acompañado al piano por Giacomo Meyerbeer (1791-1864). A su vez Francisco Tárrega (1852-1909) también homenajeó el palacio rojo con su *Recuerdos de la Alhambra*.

Dentro del apartado de la canción se abre una rama de canción *morisca*, que recordamos es una simple re-invencción y no bebe de las fuentes moriscas directamente. Encontramos algunas piezas de compositores menos conocidos como el caso de Isidoro Hernández (1840-1888) con *Zambra morisca*, *La Cautiva*, *La cristiana*, *Ecos del Harén* y *Serenata morisca*. *Zulima* de Joseph Rodoreda (1851-1922) o *El Cautivo* de Nuñez-Robres (1827-1883).

Tomás Bretón (1850-1923) la homenajeó con su obra *En la Alhambra*, Ruperto Chapí (1851-1909) con *Los gnomos de la Alhambra*. Pedrell también nos dejó su ópera *El último Abencerraje* con texto de Altés. Por último, nos parece sumamente interesante reseñar que en 1842 (anterior a todas estas piezas) se dio un concierto-homenaje a Pauline Garcia-Viardot y su marido Luis Viardot en el propio recinto de la Alhambra.

2.2.3 El debate sobre la creación de la ópera nacional española

El núcleo principal de la creación musical del siglo XIX, fue sin duda alguna el teatro lírico. Fue el campo donde se desarrollaron los debates y las polémicas más encendidas, que más músicos involucró, y que más dinero e infraestructuras movió.

Como explica Casares Rodicio (1995), la ópera fue la gran asignatura pendiente y el asunto capital del siglo XIX español. La creación de una ópera nacional netamente española fue una búsqueda continua e interminable. Se sucedieron a lo largo del siglo los debates en torno a su esencia y parámetros -en la que participaba todo el intelecto musical del país y en la que nadie se ponía de acuerdo-. Se iniciaba nuevas vías creativas, pero siempre quedaban en meros intentos fallidos. Era el eterno asunto que necesita una solución. El debate surge ante la necesidad de desembarazarse del yugo de la ópera italiana, aunque ésta sea ya una vieja historia que trascendía desde el siglo anterior.

Desde la vuelta de Fernando VII, la fiebre rossiniana gobernaba el barco operístico. Los empresarios y cantantes protagonistas no eran sino italianos y la burguesía no prestaba atención nada más que a la ópera venida de Europa. El trienio liberal supuso una pequeña pausa, pero en 1821 se derogó el decreto que prohibía cantar en italiano, con lo que no hizo más que agravarse esta situación. Esta fiebre italiana venía a sustituir la otra moda de la opereta francesa en los primeros años del XIX. Casares Rodicio (1995) menciona que tan solo de 1815 a 1843 se estrenaron en Barcelona treinta y nueve óperas en italiano. A esto se le suma que el director del recién fundado Conservatorio María Cristina (1830), Francisco Piermarini, era un profesor de canto italiano, convirtiéndose el centro en un bastión y foco

difusor de la música italiana. La consecuencia posterior a la visita de Rossini a España en 1831 fue el dominio italiano absoluto, que obligó a los compositores españoles -como Carnicer, o Eslava -a escribir óperas en italiano.

Ante esta situación, surgió una corriente intelectual reaccionaria de compositores y críticos, capitaneada por Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) y Baltasar Saldoni (1807-1889), que plantearon la aclamante necesidad de “la creación de la ópera nacional”, aunque este movimiento responde al llamamiento anónimo mucho más anterior (*Origen y progresos de las óperas o sea noticias filarmónicas* de 1821.)

En 1842 aparece la primera revista musical en nuestro país, *La Iberia musical*, dirigida por Espín y Guillén⁹, cuyo propósito será promocionar la ópera española. Y a lo largo de toda la década de los cuarenta (periodo ya isabelino) se fueron fundando el Ateneo Artístico, el Liceo Artístico y Literario, y el Instituto, donde se estrenaron las primeras óperas españolas, como *Boabdil, último rey de Granada*, de Baltasar Saldoni.

Casares Rodicio (1995) nos informa de la existencia de un manuscrito de Barbieri, que da noticias sobre la creación en 1846 de la Academia Real Española de Música y Declamación, con la idea además de fundar un teatro de música española. Se llegaron a hacer importantes donativos, pero los desórdenes internos obstaculizaron el proyecto y no se llegó siquiera a estrenar obra ninguna.

⁹ Curiosamente el compositor era esposo de la Colbrand, la cuñada de Rossini.

Estos fracasos no desalentaron a la generación de compositores jóvenes (Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Salas, Saldoni, Velaz de Medrano etc.) que se unieron a la sociedad presidida por Miguel Hilarión Eslava (1807-1878), llamada la *España Musical* (1847). Desde esta asociación se le pedirá ayuda a la reina para la construcción de un teatro donde poder estrenar las óperas en español.

En 1850 se inaugura el Teatro Real, y se vio en él un medio para alcanzar tan ansiado sueño. Es el momento de esplendor de la Zarzuela Grande, que como veremos más adelante, se plantea como vía alternativa para llegar a la ópera nacional. Con la zarzuela *Jugar con fuego* (1851), Barbieri pretende demostrar que ese es el camino a seguir, y el éxito de Emilio Arrieta (1821-1894) con *Marina*¹⁰ (1855) confirma esa línea. La Zarzuela, sin embargo, no estuvo libre de detractores, entre ellos los intelectuales Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) y José Parada y Barreto (1834-1836), quienes la acusaban de ser obstáculo y una caricatura de la ópera. En 1855 se redactó un manifiesto (cuyos autores fueron en parte Baltasar Saldoni y José Fernández Alzamora) en el que se solicitaba al gobierno varios puntos que Casares Rodicio (1995) recoge:

- El establecimiento de la ópera nacional.
- Que se destine el edificio del teatro Real para este objeto.
- Una conveniente subvención para sostener dignamente este espectáculo.

Según Casares (1995) este manifiesto enmascara otro propósito: el de crítica a la Zarzuela y la intención de dificultar la construcción del Teatro de la Zarzuela. Ni Francisco

¹⁰ Arrieta la reconvirtió posteriormente de Zarzuela en dos actos a ópera en tres.

Asenjo Barbieri (1823-1894), Joaquín Gaztambide (1822-1879), Rafael Hernando (1822-1888) o José Inzenga (1828-1891) lo firman.

Hernando, convencido del carácter cómico de la Zarzuela, a su vez se enfrentó dialécticamente a Barbieri, pues no veía en la Zarzuela la vía que condujera a la ópera, sino un género aparte. De igual modo, Parada y Barreto opinaba que la música popular y el sabor local no eran el camino para encontrar la voz de la ópera nacional.

Y entre debate y debate, llegamos a las tres últimas décadas del siglo cuando, a pesar de todo, se componen las mejores obras. La restauración alfonsina permite el auge industrial y la clase acomodada pudo frecuentar de nuevo los espectáculos. Sin embargo, la Zarzuela Grande va derivando en los espectáculos bufos y en el *género chico*, entrando en crisis. La convicción de Barbieri, de que la Zarzuela era la vía alternativa para llegar a la ópera nacional, estaba ya fuera de lugar, pues el género chico, se había desviado en sumo de la ópera. La lucha dialéctica se intensifica en los diversos medios editoriales.

En 1873 aparece en Madrid una nueva sociedad *Asociación para el planteamiento de la ópera española*. Los estatutos de esta institución se publican en la *España Musical*. En esa misma revista, Pedrell publicará su artículo *La música del porvenir*. Así mismo, en 1875 se funda en Barcelona la revista *La ópera española*. Y en 1876 Baltasar Saldoni redacta un escrito con título *Proyecto de decreto para la fundación en España de la ópera nacional* en el que se pide al gobierno protección para esta empresa. Inzenga plantea, que la ópera nacional tiene que estar basada en el canto popular. Esto ya lo había destacado Barbieri, aunque su

camino fue el de la Zarzuela. Ahora tomará el relevo Felipe Pedrell. Además, paralela a toda esta actividad debatiente hay que añadir las polémicas en torno a la música de Wagner.

A partir de los sesenta se produce en la crítica musical española una división de opiniones en torno en dos bandos: los defensores de Wagner y los acérrimos del *Bel canto* y la ópera italiana. Tomaremos como obra de referencia para explicar este debate el artículo de Suárez García (2011) sobre las polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España:

“Si para los partidarios de la escuela italiana la función esencial de la música es deleitar al oído, para Wagner la música debe secundar al texto con el fin de reforzar su verosimilitud dramática y convertirse, así, en un elemento más de la *obra de arte total*” (Suárez García, 2011, p.182).

Cómo bien explica el autor anterior, los actores de esta discusión, contraponen conceptos de forma antagónica inspiración–cálculo, genio–ingenio, melodía–armonía, idealismo–realismo, espontaneidad–estudio, expresión–efectos, forma cerrada–abierta, fraseo regular–irregular, modulación natural–antinatural, predominio de la parte vocal–instrumental, sentimiento–razón... y otros.

El centro de la polémica, si bien fue en un principio la revolucionaria música de Wagner, se fue desplazando poco a poco hacia los principios estéticos que ésta representaba y que él mismo proponía en sus escritos. En definitiva, ¿cuál sería el camino que debería tomar la música? Una vez leído el fabuloso trabajo de Suárez García (2011), se puede llegar a la conclusión de que, los diversos músicos críticos, presidentes de sociedades de concierto y

demás personalidades, utilizaban sus opiniones sobre la música de Wagner para atacarse los unos a los otros.

Resumiremos muy brevemente qué instituciones o personalidades musicales protagonizan este debate. Por un lado, la mencionada revista barcelonesa *La España Musical* de Vidal y Roger (y obviamente la *Sociedad Wagner* -nacida para tal propósito-) defenderá a capa y espada al wagnerismo; por otro lado, *El Correo de teatros* aboga por la escuela italiana. Al par, Barbieri pretendiendo resultar imparcial, afirma estar a favor de la revolución de Wagner, pero observa claras incongruencias entre los escritos estéticos del alemán y su puesta en práctica en las obras. Así se ensarta en una batalla dialéctica en forma de artículos publicados por “*El imparcial*” contra el crítico Antonio Peña y Goñi, que lo había tachado de antiwagnerista, y por tanto antimoderno.

El mismo Barbieri protagoniza otro polémico intercambio de cartas con Chapí, a quién pide que se aparte de la influencia del alemán y siga la tendencia de Mozart, Rossini, Donizetti y Verdi. Aquí hay que advertir, como recoge Suárez, que en este momento la relación de Barbieri con Arrieta, el profesor de Chapí, no es muy amistosa debido a un curioso altercado.¹¹

En la década de los ochenta se aviva de nuevo la polémica. Protagonistas son esta vez Peña y Goñi y Tomás Bretón. Este último, plasmó su escrito más en favor de la ópera

¹¹ Durante el proceso de adjudicación de una beca de la Academia para ir a estudiar a Roma, Barbieri opta por Bretón y Arrieta por Chapí. El resultado fue favorable para Chapí, quien a su vuelta de Roma, estrena una obra en Madrid. Barbieri la critica de exuberante, intrincada y de falta de claridad. Suárez plantea si es posible que Barbieri, inconsciente o conscientemente, utilizara la ocasión para desquitarse.

nacional su opinión, que después materializaría en su obra *Los amantes de Teruel*. Obra criticada por Pedrell, Barbieri y Peña y Goñi pero que, según Casares Rodicio (1995), es una de las mejores aportaciones de España a la ópera universal.

Ya en los noventa, en pleno nacionalismo, los principales compositores líricos en España serán Bretón y Chapí, y las obras serán una acertada mezcla entre el naturalismo y el costumbrismo. Enrique Granados cosechará también éxitos con sus óperas *María del Carmen* y *La miel de la Alcarria*. Pedrell termina su trilogía *Los pirineos*. Y Albéniz estrena *Pepita Jiménez*.

Casares Rodicio (1995) relaciona el auge del wagnerismo a partir del modernismo catalán que procura el renacimiento de la lengua y cultura catalanas. Se rechazó los vínculos con Castilla y se relaciona el norte con el progreso y el sur con el retraso... Con el surgimiento del nacionalismo vasco aparecen igualmente las primeras óperas en euskera (*Txanton Piperri*, de Buenaventura Zapiain...)

Pese a todo, gracias a toda esta intensa actividad dialéctica, el siglo XIX se convirtió en el más prolífico y rico en cuanto a teatro musical se refiere, con obras de primera calidad que recuperar para el repertorio, eso contando además con que la gran mayoría de óperas del siglo XIX están aún por investigar.

2.2.3.1 La Zarzuela

Ya hemos citado, que se ve en la Zarzuela, la vía alternativa para llegar a la ópera nacional española. La Zarzuela es mucho más que eso. Con ella la música entra en contacto con la literatura española, y también como señala Casares Rodicio (1995), entra en contacto con el mundo intelectual y político. El nuevo género buscó enseguida su hueco, porque con su carácter cómico y desenfadado gustaba a las clases populares.

A partir de los años cuarenta, el sustrato residual de la tonadilla (canciones aisladas, personajes, danzas) se integra en los esquemas formales franceses (de la ópera cómica) e italianos. Surgen así las primeras zarzuelas *Los enredos de un curioso* o *Jeroma la Castañera*.

María Encina Cortizo (1995) cita varias publicaciones fundamentales para el conocimiento de la Zarzuela. Estas son: *Historia de la Zarzuela* por Emilio Cotarelo y Mori, y *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* de Antonio Peña y Goñi, *Album de la Zarzuela*, serie de artículos que coordina Vélaz de Medrano. La autora distingue las siguientes etapas en el nacimiento de la Zarzuela (o mejor dicho restauración):

- La Zarzuela romántica (1832-1849)
- La Zarzuela restaurada (1849-1851)
- La Zarzuela grande (1851-1856)

Casares Rodicio (1995) hace otro tipo de periodización:

1. Primer periodo 1849-1868
2. El género bufo
3. Segundo periodo. Género chico

2.2.3.1.1 La zarzuela romántica (1832-1849)

Según Cortizo (1995), a principios de siglo, la zarzuela de un solo acto recogió las canciones sueltas que quedaron como vestigios de la antigua tonadilla (*el Seréni, El no sé qué, El Caramba, El Julepe, El Chairó*, entre otras). Se rellena el modelo estructural italiano con seguidillas, boleras, polos y tiranas. La Zarzuela se inicia con la obra *Los enredos de un curioso* de Félix Encisa Castrillón, estrenada en la inauguración del Real Conservatorio María Cristina.

Sin entrar demasiado en materia, esta Zarzuela tenía las siguientes características:

- Un solo acto de números musicales
- Se intercalaban los diálogos hablados con los números musicales.
- Sólo hay tres personajes principales
- Uso de danzas y canciones andaluzas tales como boleros, tiranas, polos, seguidillas, fandangos, etc.
- Fuerte caracterización (y caricaturización) de los personajes.

2.2.3.1.2 La Zarzuela restaurada. 1849-1851.

A raíz de la fundación del Instituto Español en 1842, se estrenarán *Colegialas y soldados* (1849) y *El duende*, primer gran éxito de Rafael Hernando, considerado el iniciador del género.

Las diferencias con respecto a las zarzuelas anteriores son:

- Se amplía a los dos actos. Doblando así su dimensión.
- La tipología de personajes proviene del teatro barroco español.
- Estructura formal basada en los modelos franceses o italianos. Cada acto comienza con una introducción instrumental y concluye con un número concertante.
- Los números vocales ganan en virtuosismo para la tiple, aunque la tesitura general es más bien grave. Los cantantes solían ser un su mayoría actores de declamación.
- Se va abandonando la caricaturización de los personajes.
- Se cuida más la orquestación, incrementando la presencia del viento metal.

2.2.3.1.3 La Zarzuela grande

A propósito de la obra *Jugar con fuego* (1851) de Barbieri, su autor publica el artículo *La Zarzuela, consideraciones sobre este género de espectáculo* en la revista musical *La Zarzuela. Periódico de música, Literatura y nobles artes*, fundada poco antes de la inauguración del Teatro de la Zarzuela en 1856. Un poco más tarde, en 1864, otro artículo

titulado *Proyecto-memoria para la creación de una academia de música*. En sendos escritos Barbieri defiende la Zarzuela como un paso previo a la ópera española, a diferencia de Hernando que le otorga una justificación mercantil. Se suele afirmar que con *Jugar con fuego*, con texto de Ventura de la Vega, nace la Zarzuela grande, ampliada a tres actos. Cortizo (1995) enumera las principales diferencias que aquí resumiremos y a los que añadiremos algunos citados por Casares Rodicio (1995):

- Compuesta por quince o dieciséis números musicales (cinco o seis por acto)
- Cada número es poliseccional.
- Cada acto va precedido por un preludio que va ambientando la subida del telón.
- Los coros aparecen como en la ópera seria, en la apertura y cierres de cada acto, después de este preludio. Fuerte color hispánico.
- Cada personaje principal tiene un número vocal a solo, con el cual se presenta.
- Aparecen números de conjunto, duetos y tercetos, y se usa un número concertante para cerrar el acto.
- Los ritmos predominantes son ternarios, con fórmulas prefijadas consideradas hispánicas (ritmo de seguidilla...)
- Las voces femeninas tienen más bien un registro central, rechazando las voces excesivamente agudas y ligeras más propias de la opereta francesa.
- Se amplía la plantilla de la orquesta.
- La orquestación es de influencia italiana: cuerdas y viento madera que doblan las voces agudas y viento metal utilizado para caracterizar a los personajes masculinos.
- Las melodías, silábicas, son muy sencillas y fácilmente recordables.

Para muchos, Francisco Asenjo Barbieri fue el gran artífice de la Zarzuela Grande. Amigo de Inzenga, ambos coincidían en que esta debía basarse en *la historia patria, en su idioma y en sus tradiciones y cultura*.

2.2.3.1.4 El género bufo

Existió un grupo de Zarzuelas de un solo acto bajo el nombre de *género bufo*, cuyo creador fue Francisco Arderius, citado anteriormente. Este autor regentaba una compañía con el título de *Bufos madrileños* en el Teatro Variedades.

Estas zarzuelas de música simple y acción breve, tenían por principal objetivo el obtener éxito inmediato (no importara que fuese breve), atraer a la gente al teatro y obtener así pingües beneficios. Se trataba de imitar la moda parisina de vivir la noche. Y si funcionó... Como nos recuerda Casares Rodicio (1995), la actividad de estrenos fue frenética. Los autores, animados por el éxito económico de este formato (muy rápido de componer), se dieron en escribir miles de obras, bajo el estímulo de que no se era compositor de éxito, hasta que no se triunfaba en el teatro.

2.2.3.1.5 El género chico

Es el nombre que se le dio a las zarzuelas de un sólo acto. Se dice que el género se inicia con la obra *La canción de Lola*, de Federico Chueca (1846-1908) en 1880. Aunque ya se había anticipado en este camino Barbieri con *Revista de un muerto, juicio del año 1865*

porvenir de 1866, se reafirma con la obra de Federico Chueca *La Gran Vía* en 1886. Se buscó contentar al público que prefería menos dulzonería, romanticismo y más temática actual. Los tipos populares se repetían: el chulo madrileño, el paleta de pueblo llegado a Madrid, el maño, el andaluz, el gitano...

Estas piezas tendrían las siguientes características:

- Eran de un solo acto, formado por cuatro o cinco números.
- Menor presencia de números corales.
- Uso de la canción estrófica.
- Frecuencia del compases ternarios (6/8 y 3/8) tan identificadores de la música hispánica.
- Dúos en terceras paralelas. La melodía ornamentada con rasgos folklóricos y propios también de la tonadilla: tresillos de floreo a la superior, uso melódico de la segunda aumentada, escala andaluza, ambigüedad modal (mayor-menor).

Casares Rodicio (1995) hace observar además, la notable presencia de las danzas españolas en las zarzuelas, (jota, habanera, tangos, zortzikos, bolera, fandangos...) e incluso de danzas extranjeras (polonesa, mazurcas, can-can, gavota...). Cuando se habla de *género chico*, inmediatamente nos viene a la mente los nombres de Federico Chueca y de Ruperto Chapí; menos conocidos también triunfaron con este género Fernández Caballero, Gerónimo Giménez, entre otros.

Se llegaron a representar en el mismo teatro hasta tres o cuatro funciones en una tarde. Con esta dinámica disminuyó obviamente la calidad de las obras, simplificó y empobreció la

música y por supuesto su escenificación dejaba mucho que desear. El *género chico* fue un medio de entretenimiento y diversión, mientras el país se hundía en la decadencia, por eso fue que la generación del 98 lo criticara tanto como el origen del adormecimiento de la población ante los problemas.

3. El flamenco de la segunda mitad del s. XIX

Según Giménez Miranda (2010), el flamenco es la evolución del folklore constituido por los sedimentos e influencias culturales de los pueblos que pasaron por la península (griego, romano, judío, árabe, cristiano, gitano, afro-americano). Aunque surge de él, lo supera y trasciende.

El nacimiento del flamenco no es casual; nació bajo la óptica romántica, y se configuró bajo los ideales de ese movimiento. Tuvo la fortuna de haber nacido en esta época, de no haber sido así, hubiera corrido otra suerte (Rioja, 1998). El flamenco es un arte vivo y en continua evolución. El folklore, en cambio, no evoluciona, o no lo hace tan rápido. Los bailes y cantos folklóricos se tocan ahora exactamente igual que hace cincuenta años, que en el pasado siglo. El flamenco no es un folklore, pero parte de él, desde el momento en que abandona los esquemas del folklore, se independiza y se convierte en arte creativo.

Antes de seguir nuestra investigación hay que aclarar algunos conceptos en torno al folklore musical, como dijo muy acertadamente Ramón Barce en el Congreso Internacional *España en la Música de Occidente* en el año 1985. Hoy en día los estudios más actuales sobre folklore afirman que éste no es algo inerte que permanece incorruptible e imperturbable, a pesar de ser transmitido por vía oral.

Hay todo un folklore cuyo material se origina delante de nuestros ojos o de nuestro oídos, día a día, continuamente. Un material inmenso, inabarcable, que

por decantación irá constituyendo un nuevo depósito estable con los especímenes más característicos y logrados (...) La tradición se mantiene porque los modelos mostrencos o comunales se repiten (con variantes) incansablemente. (Barce, 1985, p.152)

La diferencia con el flamenco, estriba en que el flamenco es también un arte individual y personal, mientras que el folklore es anónimo y comunal.

Llegados a este punto, se afirma que el flamenco que conocemos hoy, no es el mismo que pudo conocer Albéniz. Por ello, si queremos recuperar el flamenco que pudo influir en su obra, hay que remontarse a la segunda mitad del siglo XIX. Nos encontramos entonces con una serie de problemas que se describen a continuación.

3.1 La investigación musicológica del flamenco del XIX. Carencias.

Para empezar, cualquier estudio musicológico serio sobre flamenco, debería ser llevado a cabo por un músico que conozca bien este arte. La historia está repleta de estudios llevados a cabo por críticos y aficionados que no abandonan la faceta poética de la narración y que tienen muy poco rigor científico. ¿Por qué se ha dado este fenómeno? A continuación resumiremos los problemas con los que el investigador del siglo XXI se encuentra:

-Primero: La complejidad e irregularidad rítmica es tal, que su transcripción al pentagrama se hace inviable, e incluso en algunos puntos imposible, si tenemos en cuenta que en el cante, el ámbito de algunos melismas quedan por debajo del medio tono. Además hay que tener en cuenta que es un arte basado en la improvisación sobre esquemas más o menos estándares, que evolucionan con el tiempo.

El mismo Pedrell (1891) escribe a este propósito, afirmando que llegó a la conclusión definitiva de que no era posible trasladar al piano, y por tanto al pentagrama, las formas populares acompañantes de los tocadores de guitarra, puesto que su fantasía era tal, que no se sujetan a ninguna ley rítmica ni gráfica de la notación estándar. Son producto de la improvisación del momento y por ello, si al transcriptor no le da lugar a anotar en el momento las formas acompañantes que los guitarristas tocan y le piden al ejecutante que las repitan, en vez de repetición de lo mismo, surgen nuevos rasgos insospechados y aún más sorprendentes que los que había tocado antes.

Al no poseer ningún tipo de notación específica no ha quedado constancia escrita, propiamente musical, que nos dé idea de cómo sonaba aquel flamenco.

Los únicos documentos que de verdad nos permiten descubrirlo son las grabaciones sonoras en rodillos de cera o en discos de pizarra que se conservan. Pero incluso las primeras registradas por Juan Breva con el micrografonógrafo Bettini datan de 1895 (Gamboa, 2005). Anterior a esta fecha solo encontramos textos narrativos y descriptivos, pero como dicen los hermanos estudiosos del flamenco Hurtado Torres y unos de los pocos autores de estudios sobre la escritura musical flamenca: “Nunca se sabrá (aunque se conserven relieves, escritos, e incluso instrumentos) cómo sonaba la música griega, ni la egipcia, ni la sumeria ni tantas otras que irremediamente se han perdido en la noche de los tiempos” (Hurtado Torres, citado en Pérez Custodio, 2005, p. 55).

-Segundo: El flamenco es un arte de transmisión oral, y más aún, es un arte personal, en el que cada cantaor y guitarrista ha dejado su huella e impronta particular. Dentro de unos patrones rítmicos, melódicos y armónicos, el estilo personal de cada artista difería bastante de los demás. Tenemos constancia del cante de Juan Breva, por ejemplo, gracias a las grabaciones que se conservan en la Peña flamenca malagueña que lleva su nombre, pero esto no significa en modo alguno que con esto sepamos cómo cantaba Tío Luis el de la Juliana. Estos documentos sonoros además nos revelan un flamenco muy diferente al que después se constituyó como ortodoxo.

-Tercero: Existe una serie de mitos, (Giménez Miranda, 2010) con los que el investigador además debe luchar y superar, si no se quiere caer en la misma dinámica que tradicionalmente se ha venido siguiendo. Para empezar, está el mito de que el flamenco surge casi por arte de magia, no se aprende sino que es solo *duende* y resultado de la inspiración del momento. *Es la teoría fantástica*. Parece como si el cante brotase de la garganta del cantaor de una forma intuitiva, mágica o divina, o mejor dicho producto del *duende*. Se olvida que es un arte que necesita como cualquier otro, primero aprendizaje y por supuesto constancia en la práctica. Cualquiera que diga lo contrario que se fije en el número de horas que le dedicaban a la guitarra los grandes genios. El flamenco se aprende, y tiene sus reglas, su técnica, y se pone esa técnica *al servicio de la inspiración o duende*.

A este respecto citaremos una anédocta, cuanto menos fantástica, recogida Eusebio Rioja en su libro sobre los cafés cantantes malagueños, que ejemplifica esa teoría fantástica: Al parecer, el tenor Julián Gayarre vino a Málaga en 1883 a ofrecer dos recitales, en la Sociedad Filarmónica y en el Teatro Cervantes. Después del concierto, nos cuenta el autor, fue a celebrar el triunfo con sus allegados a una venta en La Caleta. Transcribo aquí lo que supuestamente sucedió:

Al día siguiente va don Julián, rodeado de admiradores, a una venta donde aguardan maestros de la sonanta y artífices del cante andaluz.

Gayarre, admirador de los trinos flamencos, quedo embelesado oyendo cantar por malagueñas a aquel portentoso ruseñor que se llamó Juan Breva.

Y fue tal entusiasmo, que cruza por su mente una idea que decide poner en práctica seguidamente.

-Juan ¿podría usted enseñarme a cantar esas coplas?

-Con la garganta que usted tiene, no creo le sea difícil aprenderlas.

Comienza los rastreos el “toacor”. Juan le da la entrada, le inicia la copla, Gyarre pretende seguirla... Y nada. Una y otra vez prueba sin el menor resultado. A pesar de sus portentosas facultades... no le salía aquel cante.

En fallidos intentos pasó más de una hora, al cabo de la cual, con la frente sudorosa Y el más triste gesto de desesperanza, no pudo menos de exclamar:

-¡Hay que dejarlo!;Para cantar malagueñas es preciso haber nacido en esta tierra, calentado por su sol y arrullado por sus olas!. (García Herrera, 1969; citado en Rioja, 2005, p. 67)

Se llega casi al extremo contrario de convertir en una virtud, lo que es en realidad un freno o un impedimento en el crecimiento del artista flamenco. Son algunos artistas flamencos los que se jactan de no *saber* de música o no querer estudiar música, por no considerarlo necesario, o incluso percibirlo como si con ello se frenara la espontaneidad. Referirse a esto así es absolutamente absurdo, pues los músicos flamencos, sí *saben* de música, pues conocen (o deben de conocer) las estructuras musicales del flamenco, cuyo origen es fruto de la tradición oral. Lo que no *saben* es leer las partituras, o lo que no *conocen* son las reglas de la armonía clásica occidental. Este mito de la confrontación entre espontaneidad flamenca y sapiencia musical se remonta a tiempos inmemoriales. Veamos lo que se escribe del guitarrista Rodríguez Murciano¹² y su supuesta negación de estudiar música:

¹² Sobre el guitarrista Rodríguez Murciano hablaremos en el apartado 3.5.

Nunca quiso tampoco estudiar la música; y de este modo conservó así toda su vida una fantasía independiente, tan llena de fuego e inspiración natural, que era el pasmo de tantos eminentes compositores como después le oyeron en el curso de su vida, y no podían comprender cómo la sola naturaleza producía aquel raudal de armonías nuevas que escapaban al análisis, y aquella vena inagotable siempre viva y fresca. (Vázquez Gómez, 1878; citado en Inzenga, 1878 p. 1)

Afortunadamente autores como Eusebio Rioja ya reconocen este fenómeno como un defecto de la antigua flamencología:

Puede que haya creado uno de los mitos más extendidos en el mundo del Flamenco, negando la posibilidad de escribir esta música mediante el uso del solfeo o notación pentagramática, como se dice ahora. *Er Flamenco no cabe en er papé* es un tópico muy extendido entre los aficionados del Flamenco. (...) Afirmar que *er Flamenco no cabe en er papé* basándose en los argumentos de **Glinka**, es un tremendo error. Desde 1874 cuando **Eduardo Ocón** publicó sus *Cantos españoles* -las transcripciones más antiguas que conocemos, e incluso, la misma Malagueña de **El Murciano**, más o menos coetánea- hasta hoy, el Flamenco ha sido y es anotado en solfeo o notación pentagramática innumerables veces " (Rioja, 2006, p.10)

Con esto no queremos decir que para ser un buen artista flamenco haya que estudiar en un conservatorio. Pero numerosos guitarristas entre los que se incluyen Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar han comprobado directamente los beneficios de conocer la teoría musical.

Otro mito es el de *la pureza*, que entra en contradicción con la teoría de que el flamenco es un arte en evolución. El flamenco no pertenece (como a veces se ha hecho creer) a un solo grupo social o étnico, el cual mantiene la pureza. Precisamente cuanto más *impuro* se hacía, más grandeza alcanzaba. En este sentido son muy contradictorias y nada beneficiosas, las consignas de ciertas peñas flamencas, que pretenden velar por la pureza del flamenco tratándolo como folklore inmovilista.

En el V Congreso de Folklore Andaluz de 1994, Alberto Jambrina refiere que, las variantes melódicas de cada género y especie, no son más que melodías que difieren de forma accidental, y estas diferencias no son rasgos definitorios necesariamente. De este modo lo que para algunos pudieran ser 300 tipos de fandango, no son otra cosa que variaciones de un tronco común. En vez de señalar las diferencias melódicas, lo que hay es que señalar los elementos rítmicos, armónicos, melódicos etc. en común, para poder definir al género musicalmente (Jambrina, 1994).

Existen muy pocos estudios científicos sobre el flamenco de la segunda mitad del XIX. Un grupo de estudios supuestamente históricos se pierde buscando las raíces de este arte llegando hasta Tartessos, y los que se acercan más a la fecha que nos interesa, se centran en los aspectos sociales y culturales. Los más, relatan con mayor o menor veracidad la vida de los artistas, y en algunos casos, se aborda la cuestión de las letras. A este respecto nos es

imprescindible nombrar los estudios (frecuentemente tomados como obras de referencia) de Demófilo y Rodríguez Marín. Nadie duda que estas obras fueran pioneras, pero están escritas desde una perspectiva exclusivamente literaria, que en nada avalan unos supuestos conocimientos musicales de flamenco. Citamos igualmente la obra *Die Cantes Flamencos* (1881) de Hugo Schuchardt, que continúa esta línea. Francois Guevaert, musicólogo belga ¹³ realizó un viaje de estudio por España gracias a una beca de su gobierno (Premio Nacional de Composición). Fue uno de los primeros en analizar con cierto rigor (y conocimientos musicales) el folklore musical andaluz.

Pero como hemos dicho, ni una sola nota musical aparece en estos libros. Si pretenden profundizar en las características distintivas de cada palo, a lo más que llegan es a hablar de su procedencia geográfica o social, o del tipo de verso que emplea (octosílabo, etc.), y en algunos casos se emplea toda una serie de epítetos para describir el tipo de música (ligero, alegre, lento, etc.) que nada aclaran al musicólogo.¹⁴

Los escasos intentos de aproximación a los aspectos musicales que hay en la actualidad, se pueden contar con los dedos de una mano. Pero si ya resulta difícil hallar monografías que traten estos aspectos del flamenco actual, cuánto más si se trata del de hace dos siglos. La única opción que nos resta es acudir a los innumerables cancioneros que proliferaron a partir de la segunda mitad del s. XIX. Por citar algunos ejemplos: *Cantos españoles* de Eduardo Ocón publicado en 1874, *Ecos de España, colección de cantos y bailes*

¹⁴ Sobre los estudios sobre teoría musical del flamenco, ya en el año 1996 Eric Pérez se quejaba que la musicología aún no había llevado a cabo un estudio sistemático de los elementos musicales.

populares de José Inzenga también de 1874¹⁵, el *Cancionero Popular Español* de Felipe Pedrell.

Los cancioneros recogen todo tipo de manifestación musical popular de cualquier parte de la península, pero llevan aparejado un pequeño lastre:

No siempre es fácil establecer una frontera entre los cancioneros que contienen melodías estrictamente populares, y aquellos cuyo contenido musical responde más a la imaginación de un compositor [...] Los arreglistas no siempre parecen muy convencidos de la calidad artística de los temas populares como material para la composición. Son abundantes las advertencias sobre la letra y sus defectos de acentuación. En muchos casos, los arreglistas se permiten corregir estos *defectillos*, *chabacanerías* (Rey García y Pliego de Andrés, 1991, p.7).¹⁶

Llegados a tal punto, nos encontramos en la situación inversa. Algunos autores consideran las obras de Falla, Albéniz o Glinka como valiosos testimonios de la música popular del XIX, tomándolas como referentes en sus investigaciones sobre flamenco y folklore. Si ellos no encuentran más fuentes que éstas para hurgar en el pasado del flamenco, nosotros lo tenemos difícil si precisamente pretendemos hacer lo contrario.

¹⁵ El mismo Albéniz conservaba en su casa unas sevillanas de esta colección. (Torres, 1998)

¹⁶ Ver siguiente capítulo.

Como nos recuerda Joaquín Turina, lo correcto sería plantear las características definitorias de la música popular andaluza y a partir de ellas ver cómo van evolucionando hacia el futuro arte flamenco (Turina, citado en Valderrama, 2008). Además, a todos estos mitos y carencias -que constituyen grandes obstáculos en la investigación- hay que sumar algunos errores semánticos, como nos recuerdan los hermanos Hurtado Torres (2009):

- A la hemiolia se la califica inapropiadamente en muchos tratados sobre flamenco como *compases de amalgama*. Esto lo explicaremos más adelante.
- Se confunde ritmo y compás. Cuando se habla de compás de 12 tiempos en realidad estamos hablando de un ritmo que se distribuye a lo largo de varios compases.



3.2. Lo que sabemos del flamenco del XIX

Teniendo en cuenta estas limitaciones, haremos ahora un pequeño recorrido histórico a partir de los datos que se tienen.

A pesar de la gran variedad de teorías muy poco científicas acerca de los orígenes del flamenco (desde Tartessos a Ziryab, pasando por el canto mozárabe) la mayoría de los estudiosos están de acuerdo en afirmar que el flamenco como tal, va naciendo en las últimas décadas del siglo XVIII, época que se conoce como *preflamenca*; configurándose los cantes y bailes como diferentes *palos* a lo largo del s. XIX (principalmente la segunda mitad) de la mano de los cantaores profesionales.

Siendo en verdad el arte flamenco un producto totalmente nuevo que aparece en Andalucía alrededor de la segunda mitad el siglo XIX como consecuencia de múltiples mezclas estilísticas que se habían venido dando en nuestro territorio desde el siglo XVI y que, finalmente cristalizaron bajo la influencia del romanticismo. Y es un hecho históricamente documentado que los profesionales – ya el Fillo y el Planeta lo eran- fueron los que crearon y difundieron el conjunto de cantes, bailes y toques que hoy conocemos como flamenco, y que, antes de ellos, este arte –como decíamos anteriormente- no existía. (Hurtado Torres, 2008; citado en Valderrama, 2008, p. 14)

Matizaremos esta opinión; el flamenco podía no existir en cuanto a género configurado como tal, pero sí existían las características musicales que pusieron su base. Es

decir, no existía hasta esa fecha conciencia de que un determinado conjunto de canciones, estilos y bailes pudiera tener una entidad propia, bajo una denominación concreta. Y no existía, hasta entonces, una profesionalización de artistas dedicados exclusivamente a interpretar, tocar, cantar o bailar ese género. Pero el núcleo de estos estilos y bailes era mucho más antiguo. Las características musicales primitivas ya estaban. Esto es lo que ha llevado a ciertos flamencólogos a creer descubrir las raíces del flamenco más allá del Imperio Romano...

La flamencología a la “antigua usanza” prefería buscar los orígenes de este arte en conceptos exóticos, remotos, y nada científicos: las cuevas, los gitanos, la India, la música bizantina, Roma y las “Puellae Gaditanae”, habiéndose dejado atrás, inexplicablemente, algo tangible y susceptible de ser estudiado: España y su tradición musical desde el Siglo de Oro hasta finales del XIX, siendo precisamente en ese periodo histórico cuando se produce la maravillosa mezcla de múltiples elementos –españoles, americanos y, sin duda, un sustrato árabe- que en el romanticismo germinarán ya como Arte Flamenco (Hurtado Torres, 2008, citado en Valderrama, 2008, p. 13).

La base sobre la que se desarrolla el árbol de estilos del flamenco es bastante más antigua. Las seguidillas y los fandangos, como esquemas rítmicos y armónicos, se remontan muchos siglos atrás. Hoy por hoy, es absurdo e imposible establecer una frontera pues el canto popular andaluz ha seguido más bien una trayectoria lineal. Algunos se empeñan en encontrar similitudes entre los palos flamencos (del siglo XX) y algunas obras de autores españoles de los siglos XV y XVI que nos han llegado a nuestros días.

Teniendo en cuenta la escasa labor de investigación que se ha llevado a cabo en esta materia, y a falta de un análisis más docto, entiendo que de encontrar paralelismos o semejanzas -si los hubiera- entre el flamenco actual y aquellas composiciones, estas parecen ser fundamentalmente de tipo estructural y literario más que meramente musical. Como elemento más antiguo con alguna semejanza al flamenco actual, podríamos citar una “composición de folías anónima” datada en el año 1490 con el nombre de Rodrigo Martínez. En esta pieza aparentemente encontramos la estructura básica de copla de cuatro versos con metro de seguidillas; presenta cadencia con semejanzas a la andaluza y en ocasiones utiliza un compás semejante a las bulerías. Otra pieza anónima de gran interés son unas variaciones sobre la *folía* de España, conocida ya en el año 1500, que guarda gran parecido con la música de las peteneras. (Valderrama, 2008, p. 47)

Esta clase de comparaciones de piezas concretas con estilos actuales, a nosotros nos parece del todo absurdo pues está claro que en esa trayectoria lineal habrá siempre elementos en común entre el origen y la actualidad. Pero ¿dónde empieza la creación personal del autor, hasta dónde llega la tradición oral, el ambiente popular, y dónde la *manipulación* posterior? Si el mismo cuadro va pasando por distintos pintores, y cada uno va añadiendo colores, elementos, modificándolo... es obvio que el producto final, aunque distinto, posee ciertas similitudes con el cuadro primitivo.

Compartimos la misma opinión de Valderrama cuando afirma que, a partir del momento en que los artistas pudieron dedicar todo su esfuerzo y talento a vivir de su cante - haciendo de ello su profesión- esas danzas y cantes andaluces -y añadiremos algunos provenientes de las tonadillas- de las fiestas populares, bailes de candil y romerías, fueron evolucionando y conformándose en el conjunto de estilos que llamamos flamenco.

Antonio y David Hurtado Torres (2009) establecen en su novedosísima obra *La llave de la música flamenca* una periodización que nos parece la más acertada. Esta obra tiene como novedad que está escrita desde el perfil musicológico. Estas son las etapas que aparecen:

Etapas Preflamenca: (1600-1805)

A partir de 1600 aparece en la península la *Jácara* y en algún momento posterior en torno a 1700 aparece el Fandango procedente de las culturas afro-hispanoamericana. Estos dos estilos, *jácara* y *fandango*, provenientes de la *folia* del s. XV serán el tronco principal de todo el árbol flamenco posterior.¹⁷ De la *jácara* surgirían las *peteneras* y se llegará a las *seguirillas* y *bulerías*, y el *fandango* evolucionó a las *soleares*, *polo*, *caña* y *malagueñas*, *rondeñas* y *granainas*.

¹⁷ Lola Fernández (2011) sin embargo, declara que "Jácara y fandango son prácticamente iguales. La jácara tiene la inflexión breve al relativo mayor, ese relativo al que irá posteriormente la copla del fandango". (s.p.)

Don Preciso¹⁸ (1816) nos informa de que en 1740, con Don Pedro de la Rosa, los bailes españoles de la Seguidilla y el Fandango se regularon, es decir se redujeron a unas reglas y principios fijos.

En la Biblioteca Nacional se encuentran los tres fandangos escritos más antiguos que se conocen en España que datan de 1705).¹⁹ Estos son más bien una serie de patrones rítmicos y armónicos para la improvisación. De la colección donde se encuentran estos fandangos también nos habla Norberto Torres (2010), se trata de un compendio de más de cien obras de diferentes autores entre los que destacan Gaspar Sanz, Domenico Pellegrini y Francisco Corbetta. Del esquema armónico de estos fandangos no ocuparemos en el Capítulo 5.

En torno a 1750 aparece el *Polo*, derivado del Fandango. A partir de la seguidilla, se inventa *el Bolero* (y nace la Escuela Bolera o forma bolera de bailar) aproximadamente en la década de 1780, convirtiéndose ambos, en los estilos más frecuentes de las tonadillas, tan en boga en el primer Romanticismo español.

Los primeros cantaores de la historia del flamenco fueron entonces el aguador gitano Tío Luis “el de la Juliana”, de Jerez de la Frontera, (1775) y su contemporáneo Tío Luis “El Cautivo”. Estos cantaores interpretaban sobre todo la *toná*, derivada de la *Tonadilla*, Resulta curioso reseñar que por aquel entonces fue creada la obra *Sturm und Drang* de Linger (1776),

¹⁸ Juan Antonio de Iza Zamácola.

¹⁹ Los hermanos Hurtado Torres los descubrieron en el *Libro de diferentes cifras de guitarra (sic) escojidas de los mejores avtores. Año 1705.*

o que un joven Mozart estaba componiendo su Concierto para piano y orquesta en Mi bemol, No. 9, *Jeunehomme* (1777).

Es también la etapa de los Bailes de Candil, fiestecillas populares que tenían lugar al anochecer, en las que se bailaba en pareja pero *no agarrao*. (Gamboa, 2005, p. 419). El rey de la reunión, el fandango, será sucedido más tarde por el bolero, seguidillas, zapateados, el zorongo, la cachucha, jaleos, olés, etc

A la luz de este Candil se irá transformando la fiesta hacia derroteros más flamencos. La guitarra se establece como el instrumento principal, abandonándose el uso de otros instrumentos como las bandurrias, los panderos, los violines y demás elementos de la *orquestilla* folklórica, siendo acompañada casi exclusivamente por las palmas. A menudo, el cantaor se acompaña a sí mismo con la guitarra.

Etapa Protoflamenca (1805-1860)²⁰

A principios del s. XIX los bailes de la escuela bolera y las canciones andaluzas de las Tonadillas se fusionarán con los bailes y cantes de jaleo, más populares. Esta fusión es el precedente de los bailes y cantes flamencos. La interpretación se deja para el que *sabe* y el resto de los paisanos, y no tan paisanos, ve y oye, interviniendo de vez en cuando con sus jaleos. El cante deja de ser acompañamiento del baile, adquiriendo poco a poco un mayor protagonismo y complejidad. El flamenco se convierte en un género individual y profesional.

²⁰ En la periodización de Hurtado Torres aparece esta etapa hasta 1881, aunque nosotros optaríamos por reducirla a mediados de siglo con el auge de los cafés cantantes, época en que se profesionalizan los artistas flamencos.

Es curioso observar la opinión de Luis Lavour (citado en Barce, 1987) según la cual el tablao flamenco se estabiliza como espectáculo de unos *entendidos*, originado como respuesta popular al carácter elitista de las representaciones operísticas. Cuanto más, si ya conocemos el contexto en el que los impulsores de la ópera española, promovían el canto popular para la creación de la misma. Es decir la *élite cultural* se basó en lo que precisamente fue una reacción a los gustos culturales anteriores de esa misma élite.

El repertorio se amplía. Junto al fandango, forman parte del espectáculo los romances, tonás y seguiriyas, cantos populares andaluces como el polo, la caña, la rondeña, la petenera, la serrana... Así como los bailes de las zambras que tenían lugar en las cuevas del Sacromonte de Granada: la mosca, la alboreá y los tangos. Todas estas formas preflamencas se encuentran en vías de elaboración y recreación definitiva. Del fandango vendrán las rondeñas, jaberas, malagueñas, verdiales, tarantas, granaínas, fandanguillos... Otros como el olé, el mirabrás etc. serán recreaciones flamencas del sustrato procedente de la tonadilla.

La zona geográfica donde surgen los estilos flamencos, se enmarca en el triángulo formado por Sevilla, Ronda y Cádiz, especialmente Jerez de la Frontera. Aunque Málaga y Granada son también grandes focos de artistas. Cantaores de esta época son El Planeta, El Fillo, Frasco el Colorao y Tobalo.

Etape Flamenca. (1860-)

Los verdaderos pilares estéticos del arte flamenco no se configuran y asientan hasta mediados del siglo XIX, e incluso algunos autores retrasan unas décadas esta fecha, en la que comienza la profesionalización del cante, del toque y del baile gracias al nacimiento de los cafés-cantante. El arte jondo se conforma como tal en el café cantante, allí cuajará en algo reconocible para nosotros. (Gamboa, 2005)

En estos establecimientos (contemporáneos del music-hall y del cabaret francés) se ofrecían espectáculos teatrales y musicales de todo tipo. El café-cantante venía a ser una especie de taberna con decoración andaluza, y mesas desde las cuales se divisaba el escenario (tablao). El objetivo era claro: vaciarle la bolsa a burgueses y a “turistas”.

La flamencología tradicional ha olvidado *el factor profesional-comercial*, es decir, sin esa profesionalización, sin esos artistas que se pudieron dedicar por completo a la preparación orientada a la puesta en escena frente al público, no conoceríamos el flamenco como hoy lo conocemos. El flamenco no *salió solo de la cueva*, como muchos nos han hecho creer, porque en realidad no estaba allí recluído (Hurtado Torres, 2009).

Este hecho provoca una concentración de cantaores y bailaores de diversa procedencia, que intentarán conseguir comer todos los días con el fruto de su arte. La convivencia de estos artistas con el mundo que les rodea, su bagaje individual de la cultura musical aprendida y heredada de su medio más cercano, las aportaciones personales de músicos a esas nuevas coplas, todo ello unido a facetas humanas como la creatividad, la competitividad, la envidia, los celos, la necesidad de salir del hambre y la miseria, y otras cualidades de

nuestra especie, actuarán de catalizador en la formación del flamenco, que sin lugar a dudas se forjó en el ambiente golfo y servil de los reservados y escenarios en los cafés cantantes, en jergas pagadas por señoritos, en cuartuchos y lupanares, y hembras morenas compradas *apoyás en el quisio de la mansebia*. Este será el medio a través del cual, a lo largo del tiempo, el flamenco consiga su definitiva conformación. (Valderrama, 2008, pp. 116-117)

Llegarán los virtuosismos, la competencia, la personalidad, y con todo ello la necesidad de diferenciarse de los demás; tal vez la diversificación de estilos o la manera de interpretarlos.

La guitarra se desarrolló paralelamente al cante, desde que se divorció de su faceta como mero acompañante del baile. Julián Arcas, Tomás Damas y Jaime Bosch serán los primeros guitarristas clásicos que incorporarán piezas flamencas a su repertorio de concierto.

Nace el toque “p’bajo”, “por medio” y “por arriba” y ese artilugio que permite subir o bajar el tono de la guitarra para su ajuste con el cantaor: la cejilla. Anterior a ésta los cantaores no tenían más remedio que ceñirse a los dos únicos tonos existentes: La y Mi, es decir, al toque “por medio” y “por arriba”. Expresiones muy gráficas para quien no *sabe* música que se refieren a la colocación de los dedos de la mano izquierda en el mástil, según el acorde en el que se empieza tocar. Guitarristas flamencos destacados fueron José Patiño (Maestro Patiño), Javier Molina y Paco el de Lucena.

Esta es también la época de las academias de baile, que atraían a multitud de viajeros románticos provenientes de toda Europa, continuación de la escuela bolera de danza del siglo XVIII. Tenemos constancia de la de don Miguel de la Barrera en la calle Tarifa de Sevilla y la de su hermano Manuel, en la calle Pasión; en ellas se aprendían, básicamente, los bailes de la escuela bolera, flamenco, y los bailes de salón. Veamos qué dice la prensa acerca de estos centros:

Los principales son dos, uno situado en la Calle Trajano y el otro en la de Tarifa [la de don Miguel de la Barrera] Los dos son bastante espaciosos y en ellos se dan con frecuencia bailes del país con todos sus accesorios característicos y a los cuales concurren muchos extranjeros [sic] deseosos de conocer unas costumbres que van desapareciendo a impulsos de la moderna civilización (Gómez Zarzuela, 1865, p.84).

Charles Davillier nos describe con todo detalle -y haciendo honor a los tópicos que venía buscando- la academia de baile de don Luis Botella. Describe las encaladas paredes donde colgaban algunos cuadros de pino barnizado que representaban diferentes escenas de danzas andaluzas. Allí el viajero tuvo el gozo de admirar, muchas de las litografías realizadas con los más brillantes colores y que representaban el Polo del contrabandista, la malagueña del torero y otros famosos pasos, obras maestras fabricadas por la casa Mitjana, importante imprenta litográfica malagueña.

Más interesante aún es la enumeración de los bailes de palillos que aparecen en el cartel de la academia: Seguidillas, boleros, manchegas, mollares, boleras de jaleo, la jácara, olé, polo del

contrabandista, olé de la curra, jaleo de jerez, malagueñas del torero, boleras robadas, jota, vito, gallegada y los panderos acompañados a la guitarra. (Davillier, 1862)

El *jaleo de Jerez* no es otro que el que utilizó Gerónimo Giménez en su Intermedio de la *La boda de Luis Alonso*, (compases 114-146) (Hurtado Torres, 2009)

Hablemos ahora de las aún características de aquel flamenco aún adolescente:

- Se acentúan las diferencias entre el baile del hombre y el de la mujer, mientras que el primero centraba su técnica en el juego de los pies (zapateado), la mujer, se lucía de cintura para arriba con sus florituras y arabescos de brazos, se viste con la recién aparecida bata de cola y, a veces, se acompaña al cante a sí misma. Bailaoras de esta etapa: El Estampío, Antonio el de Bilbao, Faico, El Raspaó, Antonio el Pintor, La Malena, La Macarrona, La Mejorana, La Quica y Gabriela Ortega.

Ya en estos años se advertía la desigualdad de género en los salarios: mientras que Chacón cobraba 30 ptas y Juan Brevia 25, La Macarrona, cobraba 12 pesetas. (Gamboa, 2005)

- Se desarrollan cantes como la *soleá*, la *bulería*, las *cantiñas*, los *tientos*, y los *tangos*, que tienen como fin el acompañamiento del baile, y se *aflamencan* los cantos andaluces ya existentes como los *fandangos*, *serranas*, *malagueñas*, *rondeñas*, *granáinas*, *peteneras*, y otros no andaluces como la *farruca*, el *garrotín*, la *guajira* y la *milonga*.

Si lo que entendemos como copla popular, sobre la que se posiciona el esquema armónico- rítmico básico del flamenco en sus principales variantes matrices, ya existía con anterioridad a la aparición del flamenco; no es la naturaleza intrínseca de la copla flamenca lo que define por sí mismo este género, sino la manera de interpretar dichas coplas, hasta entonces presuntamente folklóricas o regionales. (Valderrama, 2008, pp.19-20)

Esta afirmación hay que aclararla porque de nuevo nos encontramos con una expresión que no define ningún parámetro musical: ¿qué significa *aflamencar*?. En ninguno de los estudios consultados se describe con elementos musicales este concepto. Nosotros creemos que en este momento histórico, lo que sucedió es que cada cantaor personificó -hizo su propia versión personal- estas coplas populares, añadiendo una serie de melismas o requiebros en la melodía (entre los que se podría nombrar los famosos tresillos de notas de adorno en torno a la fundamental y otros adornos como apoyaturas y mordentes) cuya interválica es a veces de cuartos de tono.

3.2.1 Características musicales. Estado de la cuestión.

Para esclarecer las características musicales del flamenco de finales del XIX acudiremos a una fuente secundaria única: el artículo titulado *El Cante Jondo*, de Manuel de Falla. Se podría decir, que Falla, gran enamorado del flamenco, fue el primer y principal compositor clásico que defendió y estudió este arte. Fue una tarea absolutamente loable, y aunque este texto, si bien esconde un valor incomparable por cuanto vino a cumplir su objetivo de hacer valorar este arte, sus palabras no están exentas de polémica.

Según el compositor gaditano no podemos olvidar tres factores determinantes en la música española: “tres factores trascienden en la música española: La adopción por la Iglesia española del canto bizantino, la invasión árabe y el establecimiento de numerosas bandas de gitanos (Falla, 1950, p. 123).

En esta afirmación hay mucho que matizar. Con respecto a la adopción por la Iglesia española del canto bizantino, Falla destaca una afirmación hecha por Pedrell (1891) en su *cancionero español*. Algunos ritos de la Iglesia de España tienen reminiscencias bizantinas antiguas, lo cual ha dejado huella profunda en algunos cantos que denotan claramente influencia oriental. Otra afirmación del mismo autor, nos habla de las raíces orientales de nuestra música: “El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, antiquísima que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España...” (Falla, 1950, p. 123).

Según descubrieron los hermanos Hurtado Torres (2009) en sus investigaciones recientes, no hubo en ningún momento una *adopción del Canto Bizantino*. La presencia bizantina en ciertas zonas del este y el sur Hispania es brevísima, tan solo de 552 al 624, año en que los visigodos los expulsan definitivamente y la ocupación no tuvo apenas repercusiones culturales. Durante la España musulmana, los cristianos siguieron con su liturgia visigótica hasta que a mediados del siglo XI adoptaron el rito romano. Las transcripciones mozárabes que se conservan son prácticamente indescifrables, así que las teorías tanto de Pedrell como de Falla flaquean por falta de pruebas. Nosotros nos preguntamos si esa es razón suficiente para refutar la teoría de Falla; cien años son bastantes para influir culturalmente en un país. Pero sigamos. Falla distingue, con respecto a la Seguiriya, los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino:

Los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque estos participan a veces de la estructura de aquellos) [¿Se refiere por tanto a los modos eclesiásticos?], la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta. (Falla, 1988, p. 140)

Esto lo intentan refutar de nuevo con la teoría de que sería, en todo caso, el canto gregoriano el que recibe la herencia bizantina, sin embargo, en ningún país donde se dio como canto litúrgico el gregoriano, ha aparecido el flamenco. Teoría esta menos consistente que la de Falla, pues el flamenco nace por otros muchos factores que no se dieron en esos *otros países*. Es más, continúan argumentando que en los países cristianos ortodoxos, la

influencia bizantina sí se sintió con fuerza, y en ese caso se tendría que estar cantando flamenco en Rusia.

Frente a este argumento nosotros queremos llamar la atención sobre otra afirmación de Igor Stravinsky, compositor ruso que afirma observar una profunda afinidad entre la música popular de España, sobre todo la música andaluza, y la de Rusia, y no duda en atribuir esta semejanza a comunes orígenes orientales. Algunos cantos andaluces le recuerdan melodías de las provincias rusas y despiertan en él reminiscencias atávicas. Considera que los andaluces no son para nada latinos en su música y atribuye su sentido del ritmo a su herencia oriental (Stravinsky, citado en Hurtado Torres 2009).

Sobre la influencia árabe, Manuel de Falla plantea que, en la música de Marruecos y Argel, conocida como *música andaluza de los moros de Granada* (música andalusí) se reconoce el origen de muchos bailes andaluces: sevillanas, zapateados, seguidillas...

Pedrell, en cambio, afirma que nuestra música no fue influenciada por los moros, quienes no hicieron quizá otra cosa, que reformar el sistema árabe o persa, siendo ellos, por tanto, los influidos. Nos sorprende esta opinión, pues en otra ocasión, refiriéndose a los modos árabes españoles reconoce: “El modo *Mezmoum*, correspondiente al modo lidio de los griegos, y al *tercer tono* del canto llano, teniendo por base el mi, triste, patético, afeminado algunas veces, encuéntrase con gran frecuencia en las canciones populares españolas” (Pedrell, 1891, p. 44).

Sin embargo, Falla suaviza las palabras de Pedrell matizando que posiblemente el maestro catalán se refiriese solo a la música instrumental, y no a la música de danza, en la

que rítmica y melódicamente se observa el claro influjo de los moros andaluces y no del canto litúrgico español.

Con respecto a los modos griegos, los hermanos Hurtado Torres tienen mucho que añadir. Se suele hablar en flamenco del modo frigio aplicado al modo Mi, sin embargo en Grecia había una escala de Mi a la que llamaban dórica, y una de Re a la que llamaban frigia. En cuando a los modos eclesiásticos, existen dos modos de Mi, el *Deuterus*, *Authentus* y *Plagalis* o sea auténtico y plagal. Pero según los autores, aparte de esto, los modos griegos no tienen nada que ver con el flamenco. Bueno, maticemos, el modo de Mi se encuentra en todo el Mediterráneo, o sea que sería como hablar de Adán y Eva.

Pero hay más rasgos peculiares que no provienen ni de los moros, ni de la liturgia, sino que provienen, a juicio de Falla, de las tribus gitanas llegadas a España en el siglo XV. El maestro gaditano dedica un apartado a las coincidencias entre el cante jondo y los cantos primitivos de oriente (Falla, 1988). Estas son las analogías:

- El enarmonismo como medio modulante- la palabra modulante no tiene en este caso el significado moderno. Es decir, de una tonalidad a otra. Dentro de los sistemas indios primitivos los intervalos que forman la serie melódica no son de colocación inmutable solo tres sonidos son invariables, los restantes son susceptibles de subdivisión y alteración. Así pues la aplicación real que se hace del vocablo modular, al expresar con él la manera con que un cantor se sirve de la voz como medio de expresión, es mucho más exacta en el caso que estudiamos que en aquel otra a que se refieren los tratados conservatoriales de técnica musical europea.

- Reconocemos como peculiar del cante jondo el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta.

Esto también es rebatible pues un sinfín de cantos andaluces sobrepasan este ámbito.

- El uso reiterado y hasta obsesivo de una misma nota, frecuentemente acompañada de una apoyatura superior o inferior. Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, solo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto.
- Las voces y gritos con las que nuestro pueblo anima y excita a los cantaores y tocaores tienen también su origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

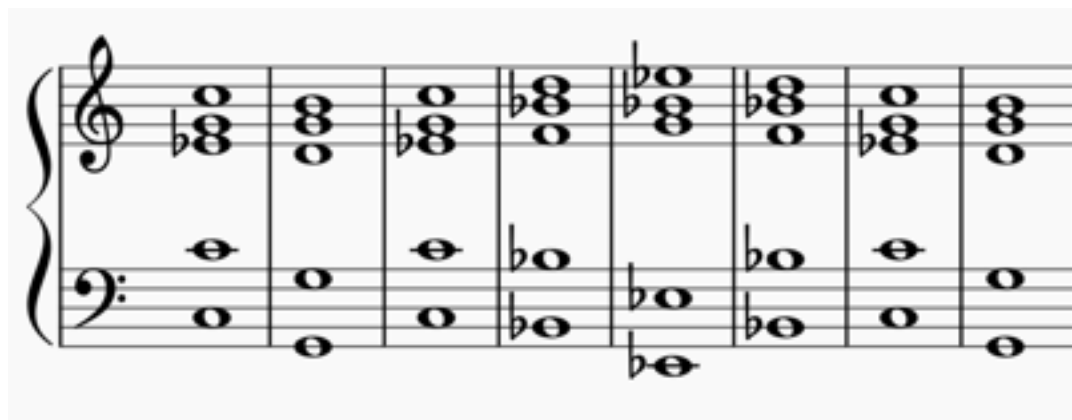
A esto añadiremos una característica en común con las piezas de música de corte ibérico de siglos anteriores: la omnipresencia del compás ternario alternado con el binario en *hemiolias*. Este patrón es una de las señas de identidad del flamenco, siendo el esquema rítmico de las guajiras, bulerías, caña, soleares, serranas, etc. A este fenómeno se le ha denominado muy frecuentemente *compases de amalgama*, sin embargo no es apropiado, pues los compases de amalgama son una combinación de distintos compases de cualquier división por ejemplo $3/8 + 5/4$. Mientras que la hemiolia es un simple cambio entre ternario y binario que corresponde al esquema 3:2.

Hay tres tipos de *hemíolia* en la música flamenca que genera distintas familias de canto (Hurtado Torres, 2009):

- La proveniente de la Jácara. (que genera las seguirillas, serranas, livianas) 3/4 6/8 3/4 con comienzo acéfalo o anacrúsico.
- La propia de las peteneras, guajiras y bulerías. 6/8 3/4
- La proveniente del fandango (generadora de las soleares, polo, caña, alegrías, malagueñas, rondeñas etc.) 3/4 2/4

En cuanto a los esquemas armónicos preflamencos, hay que decir que determinados rasgos concretos se vienen repitiendo desde la folía en el siglo XV.

El esquema de la Folia es el siguiente (Fig. 2):



I V I VII III VII I V

(Fig. 2. Fuente propia)

Como se observa, ya aparece aquí la cadencia andaluza en los cuatro últimos acordes con reposo en la dominante. Este rasgo lo han denominado los hermanos Hurtado Torres como la emancipación del V grado o dominante. Otros autores lo denominan como modo

frigio mayorizado, porque acaba en acorde perfecto mayor, en lugar de menor como debiera ser el acorde del primer grado del modo frigio. El V grado del modo menor adquiere personalidad propia y se convierte en el primer grado del modo frigio por medio de una semicadencia frigia. Este rasgo se observa ya desde el Barroco español.

Los primeros registros en rodillos de cera son casi coetáneos de la *Iberia* (Albéniz, por tanto, ya no vivía en España) pero pueden arrojar algo de luz al asunto. José Manuel Gamboa, (2005) enumera una serie de características del flamenco *fossilizado* en esos rodillos de cera. He aquí las más destacables para el tema que nos ocupa:

- Se hacía más ligero, mucho más rápido y festero; tiene un sonido mucho más cercano a lo que hoy llamaríamos folklore.
- Que en realidad el género se estaba conformando, tanto con la inclusión de nuevos estilos, como con el perfeccionamiento de los conocidos. Encontramos, junto a soleares y seguiriyas, jotas, asturianas, montañesas, pravianas, etc. En 1881 hacía mención de ello Schuchardt: “Al menos en nuestra época, los límites del cante flamenco son algo variables”.
- Que ya existía el intento de ganarse al público acudiendo a estilos de moda: marianas, peteneras, garrotines, farrucas, guajiras...

Recordemos el factor comercial, a pesar de todo se le daba al público lo que éste acudía a oír. La forma de atraer al público era ofreciéndoles cosas que les eran más o menos conocidas, y alguna que otra novedad. Todo muy ecléctico o sea, nada de purismo.

- Que el $\frac{3}{4}$ es el compás más usual. El toque sigue sobre todo el ritmo *abandolao*. Veremos esto más adelante.
- Que el compás se descuidaba.

Gracias a diferentes fuentes ha quedado constancia de los diferentes palos y canciones que solían cantarse en estos cafés y en las academias de baile. Muchos palos mezclados con canciones por entonces de moda y canciones procedentes de las tonadillas. Estas son:

*El Vito, el Zorongo, la Cachucha, el Jaleo, el Olé, La jaca de terciopelo, El tripili trapala*²¹, *Las ligas de mi morena, el Polo, Las habas verdes, caleseras de Cádiz, tiranas, tango americano.*

El *jaleo* es un aire del repertorio de bailes boleros que procede de la jácara y el fandango. Los hay de varios tipos el de Jerez (ya mencionado) de Cádiz, andaluz... Del fandango también procede el Vito, que también pertenece a la escuela bolera.

²¹ Cuya melodía utilizó como base Enrique Granados para componer su célebre pieza de *Goyescas: Los requiebros*.

3.2.2. Rafael Marín y su método de Guitarra (Flamenco) *Por música y cifra*

El nombre del guitarrista Rafael Marín ha pasado a la posteridad por haber sido el autor pionero en publicar el primer *Método de Guitarra Flamenco por música y cifra*. Este método archiconocido por los aficionados a escarbar en los albores del flamenco, se encuentra citado en la mayoría de estudios sobre la música flamenca del XIX. El subtítulo reza: "único publicado de aires andaluces". Esto de *único* es cierto en parte. Ya hemos visto como algunas transcripciones quedaron inmortalizadas en las colecciones de Inzenga y de Pedrell.

¿Qué tiene de especial este método pues? Lo que lo hace único hasta es fecha es, que como indica también su título se trata de un *método didáctico* además de ser una simple colección de piezas. Es decir, tiene una parte didáctica en la que explica qué técnicas se emplean en la guitarra flamenca, esta parte contiene ejercicios e incluso piezas de dos niveles de dificultad. Un detalle, del que no parece que muchos se hayan dado cuenta, es que en el revés del ejemplar, se lee: "Exíjase al comprar este método un vale que dará derecho para cuatro consultas con el autor." Es un anticipo a lo que en el siglo XXI se conoce como tutoría, solo que esta vez en de ser on-line, era en la Administración Moratín 7, Madrid.

El método es tremendamente original, porque por vez primera quedan explicados los estilos flamencos, y diferencia además entre los bailes flamencos y los bailes de palillos. Contiene una clasificación general de los cantes flamencos, con una breve *definición*, aunque tales explicaciones son absolutamente inútiles si se quiere obtener información musical

valiosa. O mejor dicho, no ofrecen peculiaridades musicales (compás, ritmo o esquema armónico) que ayuden a la identificación de cada tipo de cante. Las definiciones, como decimos son de este estilo:

"SOLEARES.- Este cante y toque es muy bonito y estoy casi persuadido que es a matriz de infinitud de cantes flamencos...El principiante debe procurar que la tercera parte de un compás sí y otro no darle acento bastante, pues esto da carácter de ritmo." p. 71.

¿Cuál es el ritmo que ha de llevar? Eso no lo indica. Para el entendido actual puede tener cierto sentido, pero esto presupone tener una serie de conocimientos previos. Estamos hablando de un método destinado a personas absolutamente ajenas al arte flamenco, que no han visto ni oído jamás, ni conocen el compás de doce tiempos.

Otra serie de definiciones no describen en absoluto los estilos en sí: "POLO DEL FILLO.- Este cante es bastante difícil de cantar y tocar pues requiere en él (sic) que acompañe mucha práctica para dar los cambios a tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados..." (p.71). "SERRANAS.- Cante que se acompaña igual que las *siguirillas*, mas es cante que no tiene el corte tan flamenco como éstas" (p.71).

No nos extraña que con tales explicaciones tuvieran que ofrecer un vale de consulta. Como vemos, no se ofrecen más datos musicales. Esta clasificación, pese a todo, no es del todo inútil al investigador porque en parte (aunque procedente de una tradición oral que puede haber sido desvirtuada) viene a explicar ciertas familias y derivaciones del cante. Por

ejemplo, relaciona las malagueñas con el fandango, las jabereras, las granadinas y las bandolás como *parecidas* pero con ciertas variedades regionales. Muy ilustrador también es el detalle de considerar *no flamenco* los estilos de *ida y vuelta*, como el tango y la guajira:

"Guajiras.- Este cante no debía estar clasificado como flamenco, pues su ritmo difiere bastante de él. Este cante es cubano, sólo que aquí se le adorna en otra forma, pero á veces con tal mal gusto, que á los hijos de aquel país les costaría mucho trabajo reconocerlo" (p. 70).

"Tango.- Como la *guajira*, es seguramente cubano, sólo que en Cádiz siempre han tenido mucha gracia para el arreglo, y en ello casi siempre ha ido ganando, menos ahora que lo que se canta de todo tiene menos de tango"²² (p. 71).

El mismo autor observa una evolución en determinados cantes como es el caso de las *Alegrías*, que antes se tocaban *andante* y se fueron acelerando hasta un *prestissimo* (¿estaría hablando de la evolución de camino a las bulerías? Este último palo aún no se nombra). Otra teoría interesante es la del origen musulmán de ciertos estilos como la *Geliana*, el *Soldadito* y el *Mirabá*. Otros estilos como las *Tonás* y *Livianas*, los ha clasificado como exclusivamente *gitanos*.

El *Método* incluye a continuación un glosario de términos flamencos sobre el cante y el baile. Interesante en extremo es, incluso la explicación sobre la forma de cantar, donde ya se aprecian, los prejuicios que a lo largo de la existencia de este arte han perdurando como

²² De nuevo la *teoría de la decadencia* de la que hablamos en el apartado anterior.

tópicos de la *buena escuela*. Por ejemplo: "*Cantar gitano*; palabra empleada por los cantadores para expresar la *mejor* interpretación de los cantes cuando éstos se hacen bien y no se emplea *deje* alguno." (p.176). "*Cantar agachonao*; cuando la interpretación de los cantes deja bastante que desear, siendo poco adecuados al asunto y teniendo un *deje* que pudiéramos llamar casero" (p.176).

Se observa claramente aquí, como en este flamenco, que aún anda en la adolescencia, ya existen unas determinadas leyes estéticas: *la adecuación al estilo*, que sólo los expertos conocen. Aquellos que no las dominan no son dignos de considerarse *buenos cantaores*. Por otro lado, respecto a lo que el autor quiere decir con la palabra *deje*, habría mucho que interpretar. Es posible que se refiera a la *contaminación* del cante con otros elementos menos puristas, (veremos en el capítulo siguiente como desde el s. XIX se habla de mixtificación de los cantes como algo peyorativo). Esta teoría se confirma cuando él mismo escribe:

Mi objeto al poner los acompañamientos de algunos cantes y bailes no es otro que prevalezcan éstos, pues veo con disgusto que de algunos años á esta parte la afición los va perdiendo por completo, motivado á la falta de los buenos artistas que los dominaban por completo. (p.176)

De nuevo aquí la *teoría de la decadencia*, de la que nos hablaba Giménez Miranda²³ y que condujo en parte a la organización del Concurso de Cante Jondo de 1920, con el objeto de rescatar y conservar un estilo que ya se estaba perdiendo. La evolución de los cantes no se

²³ (Véase apartado 3.1.)

ve con buenos ojos, sino al contrario, como una pérdida de pureza y de calidad. Curiosamente en todo el método no se menciona el término *Cante jondo*.

Por otro lado, el autor viene a desmentir, aunque indirectamente, la tendencia existente (incluso hasta nuestros días) de que la inspiración del momento todo lo puede y que la calidad en el flamenco no es fruto de la práctica continua, sino producto del *duende*.

Rafael Marín describe cómo en multitud de ocasiones lo invitan a tocar en juergas, veladas etc, y después de haber prodigado a la concurrencia con todo su repertorio, el padre o la madre anfitriones, deseosos de lucir *a la niña* de la casa con un bailecito, le invitan a tocar tal o cual *panaderitos* o *manchegas*. La respuesta del autor sigue así:

Hay que ver como decrece el entusiasmo desde el momento que se contesta que no sabe tocar nada de cuando se le pide. Seguro que pierde uno el cincuenta por ciento á los ojos de aquéllos que creen sólo por el mero hecho de que se sabe manejar algo la guitarra, que se está obligado á saber tocar en un momento determinado hasta el Himno de Riego.

Por las razones expuestas, creo no está de más el que yo indique dichos acompañamientos con el objeto de que sean aprendidos por la afición y no se haga mal papel en un acto como el anteriormente dicho. (Marín, 1902, p.177)

Otras afirmaciones son igualmente interesantes para conocer las leyes estéticas flamencas del momento, y lo que por aquel entonces, se consideraba la barrera entre lo

folklórico y lo flamenco. Aunque esa línea divisoria fue variando en el transcurso del siglo XIX.

Así como los bailes de palillos tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no; siempre se bailan á capricho (...)

Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras*, *soleares* y *siguirillas*, han tenido que abandonarlo poco á poco, puesto que todos ellos se reducían á que efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías*, y como los *aires* de ellos eran bastante más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas *alegrías*. Además tenemos el *zapateao* de Cádiz y los *tangos*, que como llevo dicho no los considero dentro de este género, y sin embargo, en unión de las *alegrías*, son los tres que se conceptúan como flamencos. Los demás son similares. (Marín 1902 p.177)

No obstante, el mismo autor reconoce ciertas deficiencias en el texto dada la precipitación de la tirada y por tanto se excusa al final de las explicaciones, si bien, reconoce que la mayor dificultad es que se trata de la primera obra de su especie, y por tanto no existen obras de consulta sino es fruto de la herencia oral.

3.3. El problema de los cancioneros. José Inzenga, Eduardo Ocón y Felip(e) Pedrell.

Ya en 1900, Albert Soubies (citado en Gomez Amat, 1984) nombraba un gran número de colecciones de cantos recogidos de la sabiduría popular: *Música del pueblo* de Núñez Robres, *Ecos de España* de José Inzenga, *Cantos españoles*, *Colección de aires nacionales y populares* de Eduardo Ocón, los trabajos sobre música vasca de Santisteban, Guimont y Echevarría, los de Calvo en Murcia, Cabrerizo y Jiménez en Valencia, Torres de Adalid y Arana en La Coruña, Montes en Lugo, Taberner en Sevilla, Nuevo y Miranda y Anselmo del Valle en Oviedo, Alió y Bertrán Bros en Cataluña, Noguera en Mallorca, y algunos otros posteriores.

La recopilación de música popular comenzó de forma más o menos seria a partir del siglo XIX. Primero simplemente con afán comercial, como curiosidad para la burguesía aficionada, y luego con afán intelectual por parte de los eruditos, con el propósito de preservar *el tesoro musical nacional*. Esto se debe al interés suscitado por todo *lo popular* en el s. XIX que culminó con el nacionalismo musical. El fin de algunas de estas colecciones era, por un lado, que no se perdieran ciertas melodías y cantos regionales, y por otro, servía de fuente de inspiración melódica a los compositores españoles y extranjeros. Famoso es el caso de *Ecos de España* de Inzenga, cuya colección utilizó Rimsky-Korsakov para su *Capricho español*.

Se advierte que muchas de estas colecciones de música popular no se publicaron bajo el nombre de "cancioneros" sino, que aún siéndolos, eran editados con nombres más o menos

fantasiosos. Tales como *Flores de España...* El principal problema es que no se puede establecer la frontera entre lo que es estrictamente transcripción de melodías populares y lo que es fruto de la imaginación compositiva del recopilador.

Para empezar, en la mayoría se ofrece una melodía para la voz con acompañamiento de piano, aunque el acompañamiento popular se hiciera con otra instrumentación: ya fueran guitarras o instrumentos de púas, o en el caso de canciones provenientes de la tonadilla, fueran originalmente compuestas para una pequeña orquesta.

Otras veces, los autores no pudiendo transcribir las melodías al papel pautado, (bien por la complicidad de los melismas, bien porque hubiera muchas versiones melódicas-líricas de una misma canción) se conformaban con ofrecer el acompañamiento. Así sucede por ejemplo con el cancionero de Ocón.

Otro de los problemas, es obviamente la definición del concepto de *lo popular*. Hoy en día, las definiciones de este término son muy distintas a las de entonces, recordemos que el término *folklore* lo acuñó por primera vez W. J. Thoms en 1846. Estos conceptos de *popular* y *nacional* van evolucionando a lo largo de todo el siglo XIX como nos recuerdan Victor Pliego y Emilio Rey (1991).

A principios del siglo XIX, bajo los llamados *cantos nacionales*, se englobaban los himnos patrióticos que surgieron a raíz de la Guerra de la Independencia, mientras que los llamados *aires populares*, eran *populares* en el sentido estricto de la palabra, es decir, eran *famosos*, estaban *en boga*, eran *queridos* por el pueblo. Pero esto no quiere decir, que estas

melodías provinieran de una larga tradición oral, sino que tenían su origen en la tonadilla, (y por tanto de un autor no necesariamente anónimo, aunque es posible al final la mayoría del pueblo no supiera de donde provenía aquella melodía)... Al fin y al cabo, los autores musicales de la tonadilla tomaban determinado *formato popular*, cambiando la melodía y variando la armonización, pero guardando ciertos estándares identificativos, cuales eran el ritmo y la rima. Estos *aires* suelen ser danzas y bailes españoles como el fandango, el bolero o la seguidilla, entre muchos más.

Las primeras colecciones de música popular aparecen en las primeras décadas del XIX, entre ellas la *Collection des meilleurs Airs Nationaux Espanols* 1813 de Narcisse Paz. Se trata de una colección de cincuenta canciones arregladas para canto guitarra, piano o arpa, siendo sumamente interesantes los dos zortzikos (por ser los primeros publicados) y algunas piezas procedentes de Cuba o Perú. En 1825 se publica el cancionero de Wirms, y en 1826 el de Iztueta²⁴, *Euskaldun ancina ancinako*²⁵ que incluye 36 danzas. En 1836 se publica en Londres el cancionero de Wilkinson. Como vemos, dos de los cuatro, son autores extranjeros. La publicación de colecciones de canciones patrióticas, se suceden a partir del año 1808. A partir de la colección de Nicolás Gómez de Requena *Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de lealtad, en que se incluye también la de la nación inglesa titulada el Gov Sev de King*²⁶ (sic).

²⁴ Folklorista vasco (1767-1845)

²⁵ Según Rey y Pliego (1991) se publicó en 1827 bajo el título Euskaldun anciña ancinaco.

²⁶ God saves the King.

Pero no es hasta la mitad de siglo, cuando se empiezan a recopilar los cantos tradicionales de las diversas regiones de España, apareciendo en 1866 la primera colección de este tipo, la de Francesch Pelay Briz, *Cansons de la terra*, sobre la música catalana, aunque solicitó ayuda de un músico profesional para ello (Rey y Pliego, 1991). Colecciones posteriores son las ya nombradas: *Música del pueblo* de Núñez Robres, *Ecos de España* de José Inzenga 1873, *Cantos de España* de Eduardo Ocón 1874, *Flores de España, Album de los cantos y aires más característicos de este país, así antiguos como modernos* de Isidoro Hernández 1883, Pedro Pablo *Cançons i follies* de Bertrán i Bros 1885, con música de los pueblos cercanos a Montserrat, *Romancerillo catalan* de Manuel Milá i Fontanals 1853, así como las colecciones de José Hurtado, Antonio Noguera y Julián Calvo. Con el nacimiento de la musicología española, autores como Felipe Pedrell, Martínez Torner y Rafael Benedito incluyen también en sus colecciones las canciones tradicionales folklóricas, y las canciones antiguas del siglo XVI.

Esta labor de recopilación no fue coordinada ni sistemática, sino que cada músico lo hizo de forma aislada e independiente (si bien hubo correspondencia entre algunos de ellos). Siguiendo a Rey y Pliego (1991), hay dos tipos de cancioneros: los que tienen formato de *Estudios*, incluyendo las piezas con comentarios, y los que tienen la forma de meros *Albumes para piano*. Los segundos son los más problemáticos, pues la música es el único centro de atención, por lo que la armonización es fundamental. Lejos de mostrar la música popular como era en la realidad, y servir de documentos para la posteridad, su estética obedece al fin con el que se escribe: su comercialización, adoptando por ello, los parámetros de la música de salón.

Con el nacionalismo musical, que había impulsado este tipo de estudios, y con la premisa de *basarse en el canto popular*, muchos compositores copiaron las melodías recogidas en los cancioneros, y las utilizaron como cita literal, como si vinieran sin alteración de la fuente primigenia. La cuestión es que la transcripción, como hemos mencionado ya, está alterada.

Por el camino, los arreglistas, preocupados porque quizá la música que recopilaban no tuviesen la suficiente calidad, se permitían corregirla, según sus ideales estéticos, alterando su esencia en muchas ocasiones. A este respecto Felipe Pedrell no vacila al dudar de la fidelidad de estas transcripciones:

El *traduttore* es siempre *traditore*...Es la desgracia que tuvieron las analogías folklóricas de Milá y Fontanals, de Pelayo Briz, y casi todas las de sus continuadores; sentían estos autores la música, pero como no eran prácticos para anotarla, fiáronse de los que se decían profesionales, que tenían el inconveniente de no sentir ni la música en general ni el hechizo de la deleitosa monodia popular. (Pedrell, citado en Rey y Pliego, 1991, p.6)

Se podría hablar de un total de 100 cancioneros, con un montante de 3.400 canciones publicadas entre 1813 y 1913. Es obvio que un número de ellas se repiten, pero aún está por investigarse esta cuestión. A pesar de todo ello, salvo excepciones, como Charles Bordes,

José Inzenga o Antonio Noguera, los cancioneros musicales publicados en el siglo XIX carecen prácticamente de espíritu crítico.²⁷

Pero no todo es culpa del arreglista o del recopilador. El problema subyace en la naturaleza misma de la música popular, que va siendo moldeada, va siendo *manoseada* por cuantos la interpretan. A la misma melodía se le cambia el ritmo, el ritmo puede cambiar de armonía. El mismo texto puede pasar a otra melodía, y a una melodía se le pone el texto de otra... La transformación no tiene fin. Por ello es muy difícil, y en algunas ocasiones inútil, comparar la misma pieza en distintos cancioneros y tratar de ver las similitudes, si no es para encontrar los elementos comunes al mismo formato. Es decir hallar las peculiaridades identificativas de las seguidillas, o de la jota. Contando obviamente con las miles de variedades regionales. Este aspecto ya lo intuyó Pedrell con el siguiente párrafo:

Oída por mí de chico a un marino andaluz de la dotación de un barco de cabotaje que atracó al llamado *bairador de Sant Roc*, en Tortosa, y embarcó al cabo de unos días todo un cargamento de regaliz. Era el marino de un pueblecito de Málaga. Dijome que la tonada el *Conde Sol*, que cantaba, era una melodía adaptada para el caso al *Paño moruno*, que lo tocaba también a *solo* con su guitarra. Poníale al acompañamiento lo que llamaba unas *falsetas*, especialmente cuando cesaba el canto, sosteniéndose "quasi largo", cada vez que se presentaban los dos acordes en "re" en el acompañamiento. Se lo oí cantar tantas y tantas veces sentado a la vera de la cambra (cámara) de su

²⁷ Según Rey y Pliego (1991) se incluye en esta una Tirana de Gomis y un polo de Manuel García, que ya aparecían en la colección de Narcisse Paz.

barco, que no tiene nada de extraño que apuntase bien el acompañamiento, aunque despojado de todos aquellos arrequives de adorno con que lo teñía. Por entonces yo no sabía que el título de El Conde Sol era un romance que conocí mucho tiempo después. Y fue el caso que al leer el libro de Serafin Estébanez Calderón (sus famosísimas Escenas andaluzas) a las que dedicó otro libro, si bien recuerdo "El Solitario y su tiempo", el mismo Cánovas del Castillo, y un estudio de mi insigne amigo Rafael Mitjana, los tres, Estébanez, Cánovas y Mitjana, malagueños, caí en la cuenta de que aquel *Conde Sol* que citaba *El Solitario* y el que a orillas del Ebro tañía mi marinero andaluz y malagueño, era el mismo romance y la misma letra que había que aplicarse al *Paño moruno* elegido como acompañamiento. ¡Casualidad de casualidades! lo que no podía afirmar si, de Estébanez que era *cantaor*, pasó el canto del romance y el acompañamiento a otros cantares populares malagueños. (Pedrell, citado en Rioja, 1990, p. 78)

Pero no fue capaz de alejarse de la confusión a la que lleva transcribir toda la marabunta de aires populares existentes en el momento. ¿Cómo elegir una determinada versión, si todas parecen válidas?

Nos detendremos brevemente en comentar los cancioneros utilizados para el análisis comparativo. Sobre Pedrell, sus ideas sobre música popular y sobre cómo debe llevarse a cabo su recopilación ya hemos hablado bastante. Así pues pasamos a describir las otras recopilaciones de Inzenga y de Ocón:

Ecós de España y Aires nacionales para la guitarra de José Inzenga

José Inzenga. Maestro, compositor, musicógrafo, crítico y pensador, su labor musical no solo se focalizó en el estudio del folklore o la composición de zarzuelas o de canciones, sino que además estuvo dedicado a la docencia y dirigió parte de sus esfuerzos en la fundación de instituciones musicales, como la *Sociedad del Orfeo español*.

Tomó parte muy activa en el debate por la creación de la ópera nacional española, siendo partidario absoluto de que en esa identidad nacional había que buscarla en los cantos y bailes populares españoles. Fue un autor prolífico de artículos dedicados a la denuncia, renovación y mejora de la música como el publicado en la Gaceta Musical de Madrid en 1855 que se titula *De la crítica musical* que fue la primera reflexión en España sobre este tema.

Pero sin duda, Inzenga ha pasado a los anales de la historia por su recopilación de cantos y bailes populares, una labor investigadora a la que consagró más de treinta años, esta tarea culminó con la publicación en 1873 de su cancionero *Ecós de España y Cantos y bailes populares de España* en 1888. El ideario restauracionista que lideraba Barbieri, motivaron esta labor, pues además premiaba una labor investigadora que completara la historia de la música española.

La novedad de esta colección respecto a las anteriores fue su estructuración. Inzenga destaca que la labor de recopilación ha de basarse en la observación y recogida *en directo*, para ello ha de acudir a las fuentes directamente: "las mujeres de los barrios bajos, de las

nodrizas, de los criados, mayores, gentes de taller y fábrica, marineros y soldados, como asimismo de los ciegos, cantaores y gaiteros" (Inzenga citado en Polo, 2010, p. 428).

Esa labor investigadora no fue nada fácil, pues no siempre las gentes estaban dispuestas a colaborar, en parte por miedo a las burlas de los vecinos, pues ellos mismos despreciaban sus cantos de la comarca, pues lo consideraban sencillos e intrascendentes. Por este motivo se perdieron muchas melodías y canciones tradicionales. Por otro lado, la burguesía asociaba este tipo de música con el atraso cultural y el barbarismo (Polo, 2010).

Aunque su cancionero no solo bebe de las fuentes populares directas, sino que también se basa en recopilaciones anteriores como *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1824), de Antonio Iza de Zamacola; *Los cantos populares valencianos* (1873), de Eduardo Ximénez Cos; *La música del pueblo* (1873), de Núñez Robres; *Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo, transcritas y arregladas* (1877), de Julián Calvo; y las publicaciones, *Flores de Andalucía* (1871) *El cancionero popular* (1874-1875) y *Flores de España* (1883) de Isidoro Fernández, entre otros.

El principal problema al que se enfrenta Inzenga además fue la dificultad de una transcripción que no se desvirtuase ni el ritmo ni el espíritu caracteriza y particulariza a cada canción. Ya hemos hablado de la complejidad de poder transcribir las infinitas inflexiones de voz de los cantaores andaluces. Esto obliga a Inzenga a acompañar cada partitura de una descripción sobre el “origen, tonalidad y demás circunstancias que pongan en relieve su

verdadera originalidad, su particular encanto y el interés musical o histórico”, que le han hecho digno de conservarse. (Inzenga, 1888, citado en Polo, 2010, p. 429)

Aunque consciente de la polémica que Pedrell suscitaba ya entonces, con respecto a la armonización de estas canciones tradicionales, Inzenga decide transcribir esas canciones con acompañamiento de piano:

Un solo reparo haremos a la obra del maestro; que haya adornado con las galas del arte, armonizando los cantos que nacieron sin acompañamiento alguno: presentándolos sin acompañamiento y tal como el pueblo los canta, acaso, hubiera sido más serio y artístico su empeño, él mismo lo confiesa, diciendo que no hay música que pierda más en la escritura y sobre todo, en el arreglo del piano, que la popular; ¡al piano! El instrumento antipopular por excelencia, representante del arte civilizado, académico, atildado, afeminado, que raras veces conoce la espontaneidad, aunque lo parezca, que no posee aquella poderosa energía, aquella sublimidad sencilla, aquel cautivador atractivo de manifestación tan innata en el espíritu del hombre, el canto popular, voz de los pueblos, conmovedor y consolador sursum corda de la humanidad (Pedrell, 1958, citado en Polo, 2010, p. 431).

Aunque según Polo (2010) un mes antes Inzenga había justificado y argumentado el porqué de su decisión: “con verdadero amor para imprimir en ellas algo de mi personalidad artística sin desvirtuar en lo más mínimo el carácter ya melancólico o alegre que tanto las distingue” (Inzenga, citado en Polo, 2010, p.432).

A esto hay que sumar el factor comercial, que hace que el producto (canciones fáciles de tararear) destinado a un público en concreto (la sociedad madrileña asidua a los cafés) encuentre vías de venta.

La jota aragonesa que se recoge en esta colección es la misma que Liszt utilizó para su *Rapsodia Española*. Y el *Canto de Granada*, no es otra cosa que *Los Pelegrinitos* que Falla también armonizó en sus siete *canciones populares españolas*. La melodía de *la Tarara* sin embargo, no es la que conocemos hoy mayormente.

Cantos españoles de Eduardo Ocón

El mismo año que Inzenga publicó su *Ecos de España* se publicaron en Leipzig y en Málaga los *Cantos Españoles* de Eduardo Ocón, una versión bilingüe en la que las aclaraciones y explicaciones sobre las distintas canciones, así como las letras de las mismas están traducidas al alemán. Suponemos que por influencia de su mujer, Ida Borchardt, que era alemana.

Cualquier músico que abra esta colección se dará cuenta en seguida de que éste recoge algunas melodías que hoy en día consideramos creación de ciertos compositores. Este es el caso de la pieza *El generalife* de J. Turina, que utiliza la melodía del *Polo del Criado fingido* de García, que Ocón recoge, o una de las melodías de *Las Bodas de Luis Alonso*, recogida a su vez en el *Fandango con ritornello* de Ocón. A su vez recoge varias piezas atribuidas a Sor así como un Polo gitano y una Soleá, con el título *Soledad*. Al ser Ocón

malagueño, nacido en Benamocarra, las malagueñas recogidas por él suponemos serán más fieles que las recogidas por otros autores más foráneos.

Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901) fue compositor, organista de la Catedral de Málaga y primer director del Real Conservatorio María Cristina de Málaga, así como de la Sociedad Filarmónica de la misma ciudad.

Por último, referiremos la obra *La joya de Andalucía* de Juan Cansino (1828-1897). Otro malagueño que fue compañero musical de Ocón en la Catedral de Málaga, aunque no tan conocido como éste. Esta pieza es una especie de Potpurri popular que incluye: Polo, Bolero, el Vito, Jaleo, Caña, Olé, Fandango, Rondeña, Malagueña, Granadina, Tirana, Soledad (con subtítulo polo gitano). Siendo en sí misma una colección de música popular andaluza.

3.4. Cafés cantante ¿versus? cafés de concierto

La nueva bebida traída de Arabia y Etiopía, el café, se introdujo en Europa a finales del XVI por los mercaderes venecianos y pronto se hizo una bebida usual en el sur de Italia. En 1671 se abre el primer café en Marsella, llegando luego a París y a Londres, y en 1721 se abre el primer café alemán en Berlín, expandiéndose este tipo de establecimientos por toda Alemania. En nuestro país se inauguró el primer café público, *Antiguo Café y Botillería de Pombo*, en la Calle Carretas de Madrid, extendiéndose por el resto de capitales españolas.

Málaga fue de las pioneras; la primera cafetería se llamó *de la Marina* a finales del siglo XVIII, aunque la verdadera eclosión tuvo lugar a mediados del XIX. Célebres fueron el café Suizo y el Central, en la Plaza de la Constitución (donde hoy se encuentra el café Central), el de la Loba y el de la Lobilla, que reflejan las diferentes clases sociales de la ciudad. El Café de la Lobilla comenzó como un despacho de café y un poco más tarde se inauguró el Café de la Loba, (entre 1835-1857) -reservado para la clase pudiente- que en 1876-7 fue reformado, incorporando mecheros de gas para la iluminación, todo un adelanto para la época.

Francisco Bejarano, conocido como *Paco Percheles*, nos describe esos lujos de la época:

Un amplio y hermosísimo salón, lujosamente adornado con profusión de espejos, un tallado mostrador: cómodos divanes y bien labradas sillas de madera de caoba, constituían lo principal de la nueva instalación. A la derecha del salón, conforme se entraba, tenía su arranque la escalera, que era amplia y

de mármol, con lujoso barandal, dando ingreso al piso alto, ocupado por los billares y mesas de juego, y cuyo corredor, circundado por una barandilla, daba al salón el café en disposición idéntica a la que hoy se ve en el edificio que ocupa la Excelentísima Diputación Provincial. Al fondo, una pequeña escalinata y una amplia puerta acristalada daban acceso a un hermoso patio, verdadero salón de verano que recibía su nombre de una gran parra que en él crecía (Bejarano, 1972; citado en Rioja, 2005, sin página).

En este mítico café al principio se distrajo a los parroquianos con conciertos de dos bandas de música y al final se instaló un tablao. Otro café histórico fue el Café de la Castaña, cuya propietario era el padre de la famosa Anita Delgado, la que después se convirtió en la Maharani de Kaphurtala (Pérez-Bryan, 2015).

El café se convirtió en un lugar de reunión y encuentro social, una continuación de las plazas públicas donde los españoles gustaban de discutir de política, entre otros. Eusebio Rioja (2005) recoge el testimonio de Paco Percheles, que habla de este entretenimiento social:

Además, los cafés son sitio de reunión y acercamiento y un poderoso estimulante el trato social. En ellos se encuentra siempre a la persona que se busca, se discuten los asuntos o se hacen los tratos y contratos más diversos, y, sobre todo, se entera uno de las últimas noticias, glosadas y sazonadas con los más peregrinos comentarios. Cada peña es una cátedra libre donde, sin título ni preparación, se puede disertar acerca de los temas más variados y

heterogéneos y teniendo alguna facilidad de palabra, rodearse de adeptos. Son también los cafés refugio de amantes y bohemios, miradores a la calle, sitio de conspiraciones y enredos, lugares apacibles, a veces, dónde olvidar los sinsabores o poner un paréntesis en la lucha, punto de cita y campo neutral de las más absurdas discusiones. En su variada gama, desde el establecimiento lujoso hasta el modesto cafetín, ofrecen innumerables modalidades y recintos de un sintético y curioso espectáculo de lo humano. (Bejarano, citado en Rioja, 2005, sin página)

Fruto de la competencia entre establecimientos, los empresarios buscaron caminos para que atraer a la clientela e incorporaron “espectáculo” bien fueran musicales, bien teatrales. Nacieron así los Café teatro, los cafés cantante y los cafés líricos o cafés concierto.

Cafés cantante

Celsa Alonso (1997), en su magnífica monografía sobre la Canción Lírica en España nos describe la simbiosis de repertorio musical que existía al principio entre los distintos tipos de establecimiento, difuminándose muchas veces la frontera entre *lo popular* y *lo clásico-culto*:

Habría que precisar en qué medida el repertorio de la canción lírica influyó en el flamenco en días de estilización y profesionalización en el café-cantante, o bien por el contrario el cante inspiró a más de un compositor. Como ocurrió en

las complejas relaciones entre canción y Zarzuela, los contactos fueron de ida y vuelta y dieron de ser fructíferos, si bien entraron en juego intermediarios tan relevantes como lo pliegos de cordel y, con el paso del tiempo, el sainete lírico y las variedades. Ya antes, de la edad de oro de los cafés cantantes, los pliegos de cordel, el sainete andaluz, y los cantaores fomentaron el desarrollo de un sustrato musical cercano a la canción andaluza de autor. (Alonso, 1997, p. 366)

Según la autora, una de las fuentes del flamenco fueron las canciones andaluzas que se interpretaban en estos cafés cantantes. En ellos el proceso de estilización (o *aflamencamiento*, como lo llaman algunos autores) por parte de artistas que se profesionalizaron, hicieron surgir el nuevo género.

En esos años de gestación, estaba el arte flamenco en continúa evolución y cambio, enriqueciéndose de todo aquello con lo que tomaba contacto. La escuela bolera y las academias de baile por un lado, la canción andaluza de autor por otro, y por último los guitarristas de corte clásico como Julián Arcas, o Rafael Marín, que se adentraron en la música popular, proporcionando virtuosismo y estableciendo un puente entre la técnica de la escuela clásica de guitarra y el toque flamenco, que ya desarrollaban guitarristas como Paco el de Lucena o Francisco Rodríguez, el Murciano. Este proceso deslindó el flamenco del folklore.

Todo esto se gestaba en estos establecimientos, cuyos espectáculos eran más variopintos de lo que algunos puristas nos han hecho creer. Lo mismo había espectáculos circenses, que bailes de la escuela bolera, números de magia...

Nos informa el investigador de flamenco Eric Pérez (1996) que, el primer establecimiento de esta clase se funda en el año 1842 en la calle Lombardo de Sevilla²⁸. A éste le seguirán otros muchos por toda Andalucía y España. Manuel Ríos cita once en Sevilla, cinco en Jerez, tres en Cádiz, cuatro en el Puerto de Santa María, cinco en Málaga, dieciocho en Madrid, uno en Granada, Bilbao, Barcelona, Córdoba, en La Unión y once en Cartagena. Molina Fajardo cita cuatro o cinco en Granada, Fernando el de Triana habla de la existencia de once locales en Málaga y José Blas Vega llega a contar dieciséis en la misma calle de La Unión (Rioja, 1998).

Hay que decir, que no todo era gracia y salero en estos locales, y que también tuvieron su lado sombrío, que quedó para la posteridad en la crónica de sucesos de la prensa contemporánea. Cuando la bebida subía a la cabeza, y las pasiones se habían desatado, algunos asistentes perdían los papeles y echaban mano a sus navajas, con las consabidas consecuencias.

Antes de continuar, conviene aclarar que anterior al florecimiento de este tipo de espectáculo (el artístico, no el criminal), el flamenco era un arte celosamente custodiado por sus primitivos autores pertenecientes a ciertas familias gitanas “bendecidas por la Buena Estrella”. Los payos no participaban de esta forma de expresión. Fue Silverio Franconetti, (payo, por cierto) la gran figura de los cafés-cantante, quien popularizó el cante. La fecha histórica: 1867, año en el que actúa en Cádiz acompañado a la guitarra por el maestro Patiño.

²⁸ José Manuel Gamboa (2005) en cambio afirma que en este café jamás pisó el flamenco y que los auténticos cafés-cantantes son de la década de los setenta.

Más tarde este cantaor, de padre italiano y madre sevillana, dirigirá su propio Café-cantante, “El de la escalerilla”, en la calle Tarifa²⁹, en Sevilla, (1871) y posteriormente en la Calle del Rosario (1881) donde hará su presentación de su alumno Antonio Chacón y que llegará a ser el café más resonado de la historia. Y parece que después de Cádiz se dirigió a Sevilla, en cuya prensa, los hermanos Hurtado Torres (2009) encontraron esta nota:

Salón del recreo. Situado en la Campana, Calle Tarifa, núm. 1. En la noche de hoy habrá un extraordinario ensayo de bailes nacionales o de palillos, contando para ello con ocho buenas parejas, asistiendo además el afamado cantador Silverio recién llegado de Cádiz, y José Ordoñez, conocido por Juraco, y también varias gitanas para los jaleos. Empieza a las ocho de la noche. El Porvenir. 25 de marzo de 1865.

Parece que a Silverio le gustó la calle Tarifa, porque poco después inauguró su propio local. Además, estando la Academia de baile en la misma calle, las bailaoras no tenían que andar mucho para llegar al escenario. En 1870 las academias de baile decaen, es cuando Silverio abre su café cantante en el Salón Recreo.

Otras estrellas que relumbraron en ese creciente universo del cante flamenco fueron: Juan Breva³⁰, (procedente de la Axarquía), pseudónimo que utilizaba Antonio Ortega, que se profesionalizó en el Café del Sevillano de Bernardo, en Málaga (1865), Enrique el Mellizo,

²⁹ Misma calle donde se situaba la academia de Baile de Don Miguel Barrera.

³⁰ Hablaremos de este insigne artista en el capítulo 5.

Tomás el Nitri, El Loco Mateo, Antonio Chacón, el Canario, y La Trini. Todos ellos contemporáneos de Isaac Albéniz.

El flamenco pasó de ser patrimonio exclusivo de las clases sociales bajas, a una seña de identidad andaluza, como nos lo demuestra la siguiente gacetilla del periódico sevillano *El Cronista*:

Fiestas andaluzas.- la más aristocrática sociedad malagueña suele dar ahora marcado carácter andaluz a sus fiestas y veladas.

Anteanoche, en un brillante sarao que la señora Loring obsequió a los embajadores de Alemania, que se hallaban de temporada en aquella capital, se cantó y bailó flamenco... (Ortiz Nuevo, 1998 p.13)

En la misma línea, citaremos un texto que descubrió Blas Vega en la prensa madrileña, solo que esta vez el flamenco adolescente se sale de sus primitivas fronteras y llega a Madrid:

Queremos decir hoy cuatro palabras acerca de la fiesta puramente nacional que se verificó antes de anoche en los salones de Vensano, calle del Baño. Los protagonistas fueron lo más escogido entre los *flamencos* que se hallan actualmente en Madrid; así es que los aficionados pudieron admirar *tres escuelas* diferentes a la vez. Ejecutaron con el más admirable y característico primor todo el repertorio andaluz de playeras, cañas, jarabes (jaberas?), rondeñas, seguidillas afandangadas, etc.[...] La reunión se componía de más de

cien personas de todas clases y condiciones: diputados, gobernadores de provincia, literatos, capitalistas, y hombres de ciencia. Sentados alrededor de una gran mesa estaban los artistas de sombrero calañés cantando y tocando la guitarra, con grande aplauso del entusiasmado concurso. No faltó el ambigú nacional, profusamente servido con manjares de la tierra (y pescados de la costa) y regado con el popular *manzanilla*. [La España, 18-02-1853] (Blas Vega, pp. 39-46)

Como hemos citado anteriormente, los espectáculos de los cafés eran muy heterogéneos y como prueba aportamos aquí la descripción de un cartel del Café Chinitas de Málaga de 29 de agosto de 1896, conservado en la Peña Juan Breva, (Rioja, 2005) en el que cita como protagonistas de un cuadro andaluz (de espectáculo) a un Tocador de Guitarra -el distinguido profesor Carlos Sánchez³¹- Bailadoras... Cantadoras, entre ellas -la célebre cantadora por Malagueñas Trinidad Martín (sic) (La Trini de Málaga)- y amenizando el espectáculo con intermedio de piano, el profesor D. Francisco Orellana.

Es decir, el piano era parte del género andaluz. El orden de la función es absolutamente ecléctico:

1º Sinfonía

2º Cante y baile por el gran Cuadro andaluz

³¹ Eusebio Rioja (2005) nos informa de que Carlos Sánchez fue guitarrista, guitarrero y profesor de música nacido en 1862. Es decir, que si enseñaba música es porque “sabía” música. Lo que corrobora la teoría de que un gran número de guitarristas flamencos tenían formación musical clásica.

3º El divertido juguete cómico, original del Sr. Lustonó, titulado BASTA DE SUEGRAS

4º Cante y baile andaluz

5º La comedia en un acto, del Sr. Castilla, denominada GUERRA A LAS MUJERES

6º Baile -sevillanas

7º El disparate cómico intitulado EL SUTIL TRAMPOSO

Destacamos la presencia del piano en este tipo de este espectáculo. A pesar de la poca atención que se le ha dedicado a este detalle, la presencia del piano fue mucho más frecuente de lo que tradicionalmente se dice. Parece que el flamenco nació solo con la guitarra y no fue así, el piano desempeñó un papel muy importante en los primeros años de evolución del flamenco. Otra prueba la aporta Julián Sesmero:

El piano quedaba a pie de escenario y el público se acomodaba entre mesas-veladores situadas con orden y permitiendo estrechos pasillos por donde, con dificultades y haciendo cabriolas, transitaban los activos camareros de grandes y redondas bandejas, largas patillas y engomados bigotes. (Rioja , 2005, p. 58)

De nuevo Celsa Alonso nos descubre un relato sobre la figura del pianista de café. Esta anécdota, extraída del *Almanaque Cómico-Musical* que publicó el editor Pablo Martín en 1884, es un diálogo entre el empleado y el pianista tras su primera noche de trabajo y describe de forma inigualable nuestro capítulo Cafés-cantante versus Cafés-concierto:

-Señor Don Ventura -le dijo- mucho siento tener que decirle que he recibido varias quejas por lo que usted tocó anoche.

-¡Cómo!, ¡y eso que eché al aire todo mi repertorio compuesto de las mejores óperas!

-Las óperas no las entiende nadie. Aquí se quiere música alegre. Seguidillas, jaleos, malagueñas, jotas, gallegadas y esas cosas.

-Ah señor Francisco de mi alma ¡eso es ruido nada más que ruido! La música alemana del porvenir...³²

-Mire usted, todo eso es música celestial. Mis parroquianos tienen las orejas duras. Por lo tanto, será necesario...

-¡Nunca! Mis manos no me deshonrarán (!!!) ¡Imposible, Sr. Don Francisco! ¡Todo un profesor de nota, como yo, tocar fandangos! ¡Qué dirán de mí en el conservatorio! (Alonso, citado en Rioja, 2005a, sin página)

Sí hubo otros tantos pianistas a los que no les importó *deshonrar al Conservatorio*, y que sin querer pusieron su granito de arena en la evolución del flamenco. A falta de guitarra ,se arreglaba la pieza flamenca más en boga al piano. Como sucedió con las Soleares de Arcas por ejemplo.

En las academias de baile la figura del maestro pianista se hizo necesaria e imprescindible. Célebres aunque desconocidos, como el gran Reyes, y posteriormente Arturo Pavón, considerado como el primer pianista flamenco.

³² Se consideraba a la música de Wagner como la música del porvenir.

Cafés concierto

Como nos recuerda Casares Rodicio (1995), la gran mayoría de la música editada en el siglo XIX tenía dos destinos: el salón y el café concierto:

El salón es, por decirlo así, de más categoría y calidad, y menos democrático que el café. A diferencia de lo que sucedía en el resto de Europa, donde el espacio salón se dedicaba más a la actividad intelectual, los salones españoles eran de uso lúdico. Encontramos varios tipos, el palaciego, el nobiliario, el burgués, el privado y el de instituciones, tales como ateneos, liceos, academias y casinos.

Esta tipología abarca toda la evolución de ese espacio a lo largo del siglo. A principios de siglo, se continúa con la herencia del salón aristocrático del siglo XVIII, como los de la casa de Alba, Osuna, Benavente, Ureña y Medinaceli. Además de otros dos célebres, aunque sin título nobiliario, el de Tomás de Iriarte y el de Sánchez Carnicero. Más adelante, en el trienio liberal, con las tertulias de la nueva burguesía, el salón se aburguesa. Nacen instituciones como el Ateneo de Madrid.

Durante la regencia de María Cristina y de Espartero, el salón de las sociedades burguesas experimenta un crecimiento que culmina en la época isabelina; con la estabilización de la alta burguesía y la moda *de maneras francesas*; ésta copia de la aristocracia. De esta forma se incluyen en el repertorio las danzas europeas de moda, además

de arias italianas, fantasías para piano sobre temas de ópera, canciones españolas y otras piezas virtuosísticas.

Celsa Alonso (1995) enumera los más famosos de este periodo: el de Vicente González Arnao, el de la familia Cabrero, Villacencio, Vallarino, Aristazábal, Saldoni, Piquer, Mariana Martínez Torres de López Tejada, Fermín María Álvarez, Rovira y Trías y Bernardo Castells.

A finales del reinado isabelino se suman al público del salón burgués, profesionales libres como médicos, hombres de leyes y militares. Las diversas instituciones y asociaciones como ateneos, liceos, o círculos mercantiles, o de amigos del país, cobran relieve. Se habla ya del género de salón. Recordemos el célebre Salón Romero, donde tocó Albéniz un concierto muy sonado en la prensa madrileña.

Paralelo al salón, el café concierto incorpora el piano en sus espectáculos. La existencia de pianos en los cafés se introdujo a mediados de siglo como novedad, y que pronto convirtió en un núcleo constante. El siguiente testimonio del 24 de diciembre de 1851 en el diario de Sevilla *El Porvenir* nos lo demuestra:

Al tétrico y monótono silencio ha sucedido el murmullo de la armonía del piano: dentro de poco lo hemos de ver convertidos hasta en salones de improvisados conciertos. ¿Qué no hace el tiempo? Hemos predicado por la introducción del piano y la revolución se ha operado, no obstante que aún existan (sic) algunos tan rebeldes, que no han entrado por la vía de la moda;

pero ya se convencerán.

Al piano se añadirá el armonio, el violín o un pequeño conjunto de cámara (desde trío hasta sexteto). Algunas veces los intérpretes siquiera estaban a la vista del público, sino que era un *hilo musical* de ambiente, aunque la más de las veces se le escuchaba con atención. Los jóvenes compositores del momento aprovechaban para estrenar sus pequeñas obras de salón en estos espacios. Albéniz no fue una excepción.

En todas las principales capitales había cuantiosos cafés. En Madrid había más de sesenta: El de los dos Amigos, el café de Espejo, el de Iris, el café de las Cortes, el Café Catalán y en Barcelona recordamos, El café Condal, El café Novedades, La Nación española, el Café Colón, el Café Rambla, el Alhambra, el Suizo, que era frecuentado por los compositores que restauraron la Zarzuela, y el Inglés, en el que deleitaron al público los más brillantes músicos como Granados, Tárrega, Malats, Morera, Vives...

La lista es interminable y recomendamos, para quien quiera conocer más, la obra ya citada de Celsa Alonso. Víctor Ruiz Albéniz, sobrino del compositor, nos hace un retrato de aquellos cafés.

De cuatro a seis era la hora de la placidez en el café. Dormía el gato -nunca se conoció un café sin gato- dormitaba el "encargado" en el mostrador, sesteaban los camareros reclinando la celtíbera testa en el hoyo del pecho o en la doblez del brazo... Pocos clientes (...)

A las diez de la noche, hora en que, no obstante el tirón que pegaba en el vecindario la asistencia a teatros y demás espectáculos nocturnos, aún quedaba público suficiente para llenar hasta los topes los locales de los cafés céntricos, y más que mediar los de la barriada. En éstos, para sujetar al parroquiano con algo más que con la degustación de una taza del negro y aromático "Puerto Rico" solían instalar sus reales pequeñas agrupaciones artísticas, para, hasta la una de la noche, servir la afición melódica innata en los madrileños. (Ruiz Albéniz,1944, en Franco 1990, p. 17)

Según este mismo autor, durante los últimos lustros del siglo XIX pasaron por esos cafés madrileños la *crème de la crème* de los instrumentistas de la península ibérica. Pablo Sarasate comenzó en el Café Zaragoza, Monasterio hizo más de lo mismo en el de la calle del Arenal, Tragó tocó en el de las Calesas y Albéniz tocó con Enrique Arbós en Platerías. Barbieri, Arrieta, Caballero, Chapí y Chueca dejaron oír sus melodías zarzueleras en esos cafés, cuyo público gozaba por igual de escuchar la *Danza de Anitra*, la *Sonata Kreutzer*, que el Rondó de *Marina* o el coro de *El Rey que rabió*. Se sucedían los últimos *Hits* de la época en aquellas salas:

Casi todos señores de buenas costumbres, que se hacían acompañar de sus esposas dignísimas - muchas de las cuales no se tomaban ni el trabajo de vestirse, y poniéndose un chal sobre la bata casera, bajaban a matar un ratito de la noche en el café- y todos charloteando entre "pieza y pieza" del concierto, o canturreando las melodías zarzueleras u operísticas, porque todas

aquellas buenas almas se sabían a coro el "Spirto", los gorgoritos de la *Sonnambula...*" (Ruiz Albéniz, 1944, en Franco 1990, p. 18)

Para concluir a modo anecdótico mencionaremos que, en la Verbena de la Paloma de Tomás Bretón, hay una escena de café cantante andaluz y, además, se recrea la música de salón con una *Mazurca* y una *Soleá*, cantadas con acompañamiento de piano.



3.5. Guitarristas clásicos-flamencos.

El acompañamiento de guitarra de los primeros profesionales del cante flamenco no hubiera alcanzado nivel de virtuosismo sin la influencia decisiva de ciertas figuras del siglo XIX. El repertorio de los cafés-cantante no fue, como ya hemos visto, tan purista como algunos presuponen. Precisamente se dio la circunstancia de que allí actuaban dos tipos de guitarristas: el concertista clásico con formación académica, y el guitarrista flamenco cuyos conocimientos procedían de la tradición oral.

De esta situación surgió un intercambio que enriqueció definitivamente al Arte Flamenco. Los guitarristas clásicos incorporaron a su repertorio piezas de corte popular andaluz, danzas nacionales españolas, etc. agregándoles su personal virtuosismo y técnica. Poco a poco, se fueron atreviendo con los aires flamencos³³ y arriesgando más con sus introducciones y falsetas. El resultado fue que la guitarra flamenca se enriqueció muy notablemente. Para hacernos una idea del repertorio habitual, transcribimos aquí dos programas de concierto de Julián Arcas (guitarrista de formación clásica y uno de los artífices del desarrollo de la guitarra flamenca) en uno de estos cafés cantante (Rioja, 2005, sin página):

TEATRO DEL RECREO

Café Suizo

Tercer Concierto para hoy 24 de Abril, por el profesor de guitarra Don Julián Arcas.

³³ Recordemos que en ese momento la frontera entre lo flamenco y lo popular no estaba nada definida o no existía.

Parte Primera

1º Recuerdo de Bellini y Donizetti

2º Variaciones sobre el gracioso tema popular nombrado “Punto de la Habana”

3º El carnaval de Venecia

4º La Soleá y motivos andaluces

Segunda parte

1º Gran Sinfonía de SEMIRAMIDE

2º Reverie

3º y último. Bolero de la ópera VISPERAS SICILIANAS.

Ya vemos que aparece dentro de un repertorio de transcripción de las óperas italianas de moda *La soleá y motivos andaluces*.

Unos días antes ya había deleitado al público con el siguiente repertorio (Rioja, 2005, sin página):

Parte Primera

1º Cuarteto y motivos de la ópera “Rigoletto”

2º Bolero de los diamantes de la corona

3º Fantasía sobre motivos de La Traviata

4º Tango burlesco

Segunda parte

1º Gran sinfonía de Semirámide, arreglo del Sr. Arcas

2º El célebre Wals del Beso

En otros programas vemos otras piezas de corte popular como *La jota Aragonesa* y *El lindo motivo andaluz*, *Los panaderos*. Después nos detendremos brevemente en estas piezas.

Este encuentro entre la guitarra de concierto y la guitarra flamenco-popular fue posible gracias a una serie de notables guitarristas, sin cuyo trabajo a lo largo del siglo XIX la guitarra flamenca no sería lo que es hoy. A continuación enumeramos las figuras más destacadas, aunque no todas, pues en realidad no es el objeto de esta tesis.

3.4.1. Fernando Sor (1778-1839)

José Fernando Macario Sor nació en Barcelona en 1778. Su producción musical será al principio meramente instrumental: sinfonías, cuartetos, e incluso escribió una ópera bufa bajo la protección de la Duquesa de Alba. La guerra de la Independencia interrumpió su quehacer musical. Durante el periodo de ocupación francesa, Sor fue funcionario del Gobierno de José Bonaparte, y tras la expulsión del ejército francés, tuvo que exiliarse a Francia, como otros tantos españoles aristócratas e intelectuales afrancesados.

En el país vecino se irá labrando poco a poco fama como compositor y guitarrista. Si bien nunca dejó de escribir óperas y ballets, el gran mérito de Sor es que, gracias a él, la guitarra española sale de la península y alcanza dimensiones europeas, contribuyendo con ello a aumentar al interés general por todo *lo español*. Su obra guitarrística está formada principalmente por piezas de salón: *Divertimentos*, *Minuetos*, *Temas con variaciones*,

Fantasías, Sonatas y piezas breves. Una novedad que se le atribuye, además, es que la guitarra logra evocar la polifonía de un cuarteto de cuerda, con sus cuatro voces:

Su obra musical, la más personal que existe en la literatura de la guitarra, marca el apogeo del período clásico. Se encuentra en ella por primera vez la melodía armonizada a tres o cuatro voces libres en una polifonía equilibrada, tratada por los procedimientos más avanzados de la técnica musical e instrumental de la época[...] La obra de Sor está concebida en el espíritu de independencia polifónica característica del cuarteto y, por extensión, de la orquesta. Condensa en miniatura todos los efectos de orquesta compatibles con los recursos del instrumento. (Pujol citado en Burguera 2011, p. 20)

Suyo es, además, el *Gran Método de guitarra*, escrito en 1830 y publicado en Londres y en París. A este respecto, es necesario mencionar aquí también la *Escuela de Guitarra* (1825) de Dionisio Tomás Ventura Aguado.

3.4.2. Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848)

Francisco Rodríguez, conocido como *el murciano* ha pasado a los anales de la historia como uno de los primeros y más afamados guitarristas preflamencos. El sobrenombre "Murciano" no parece que fuera debido a su origen (nació en 1795 en Granada y vivió en el Albaicín hasta 1848, fecha de su muerte) sino más bien a su segundo apellido.

Para muchos autores fue la figura fundamental en el nacimiento de la música flamenca. No quiere decir esto, que fuera el único guitarrista preflamenco, pero sí es de los pocos de quien se tienen noticias más o menos documentadas. La información que sobre él tenemos, nos ha llegado gracias al músico ruso Mijail Glinka, que tanto lo admiraba. Sus encuentros se citan hasta la saciedad en la mayoría de artículos sobre la música preflamenca y/o nacionalista, (con su determinada carga de fantasía en algunos casos). Lo cierto es, que para algunos, Glinka fue el padre de la escuela nacionalista rusa. Su presencia aquí representa un punto de inflexión para el nacionalismo en España, no por la supuesta influencia de sus obras en el intelectualismo musical español, sino por el interés que despertó la música andaluza en un compositor extranjero.

El mismo Pedrell escribió en su cancionero un apéndice dedicado a este autor, titulado *Glinka en Granada*, donde escribe:

Después, allá por el año 1832 a 35 permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí deambulando solitario por el barrio de Lavapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo busca en el Albaicín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca a la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista independiente de imaginación tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca (Pedrell, citado en Orozco, 2002, p.26).

Estos encuentros quedaron para la posteridad recogidos en *Los papeles españoles de Glinka, 1847*. Entre sus muchos viajes por Europa, Glinka pasó una temporada en Granada, más exactamente entre 1832-1835, donde descubrió la original música de este genial

guitarrista. Así lo refiere en sus escritos: "Para mis estudios (que presentan muchas dificultades y no avanzan más que a paso de tortuga) he encontrado a un guitarrista (un hombre del pueblo) con un talento maravilloso que se llama el Murciano " (Glinka, citado en Álvarez Cañibano, 1996, p. 122).

Aunque Glinka no fue el único que nos dejó por escrito sus testimonios con Rodríguez Murciano. El Vizconde de Pontecoulant escribió en 1861 en la *Gaceta musical* de Barcelona un artículo referido a él, y el mismo Felipe Pedrell recogió en su cancionero algún toque suyo. Como es el caso de la famosa *Malagueña*. ¿De quién es la transcripción? No se sabe. Pero sí es cierto, que de Pedrell, no es. No tenemos noticias de que Pedrell conociera en persona al *Murciano*.

José Inzenga recoge asimismo, una *Malagueña* tañida por Rodríguez Murciano en su colección *Aires Nacionales para guitarra*. Esta pieza es diferente a la que Pedrell recoge. Es mucho más extensa e incluye una pequeña nota biográfica sobre este guitarrista. El autor de tal texto es Mariano Vázquez.³⁴

Rodríguez Murciano es contemporáneo de Schubert y solo 25 años mayor que Beethoven. Estamos hablando de la época anterior al esplendor de los cafés-cantante con Silverio Franconetti y el maestro Patiño. Es la España goyesca, la España de la guerra de la Independencia y de la primera Constitución de Cádiz. Es el punto de partida de la guitarra flamenca.

³⁴ Es el primer biógrafo de Rodríguez Murciano.

Tristemente sucede con este artista, lo mismo que con otros cuantos músicos de la época. Su vida está envuelta en un halo de fantasía y leyenda, que se ha ido transmitiendo de autor en autor a partir de primeras biografías escritas a modo de novela. Los autores posteriores tomaron estas biografías como fuentes primarias, sin plantearse si algunas anécdotas eran terreno de la fantasía y heredaron con ello estas leyendas, dándoles absoluta veracidad sin ningún rigor científico. Nos encontramos así con una serie de mitos difíciles de cotejar con la realidad.

El primer biógrafo fue Mariano Vázquez Gómez y ya se encargó de avivar la manida historia de que los músicos flamencos y preflamencos no *sabían* música, tópico del que ya hablábamos en el capítulo anterior y que se irá repitiendo. Según este autor, Rodríguez Murciano comenzó a tocar a la edad de 5 años con uno de esos guitarrillos que se llaman tiples, y a determinada edad dejó de ir a la escuela para "dedicarse por completo a su pasión, la guitarra". Esto se hace difícil de creer, puesto que de la guitarra no se vivía entonces, ya que no existía aún la profesionalización. Suponemos que dejaría la escuela para trabajar, como hacían tantos niños en esa época, y paralelamente dedicaría muchas horas a la guitarra. Pero no pudo ser ésta su actividad principal. Esto nos lo aclara un poco Glinka:

El segundo o tercer día, él³⁵ me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Unas variaciones sobre una canción nacional de allá: el Fandango,

³⁵ Don Santiago, un amigo de Glinka.

compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento (Álvarez Cañibano, 1996, p. 35).

Seguimos con los mitos, Mariano Vázquez continúa: "No quiso tampoco estudiar la música, conservando así toda su vida cierta fantasía, si no salvaje, independiente, tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca" (Vázquez, en Inzenga, 1878, p. 1).

La ejecución a la guitarra no brota obviamente de la nada, ya que como cualquier disciplina se aprende. El término *autodidacta* está muchas veces sobrevalorado. Parece que se es autodidacta cuando se aprende una materia o arte sin ayuda de nadie, por medio de la investigación personal. Esto sucede las más de las veces preguntando a éste o a aquel entendido en la materia (aunque no se le llame maestro). Otras veces se llega incluso a englobar bajo ese término, a aquel que simplemente no acude a una institución oficial a estudiar. En el caso de Rodríguez Murciano sabemos obviamente que no acudió a ninguna institución, pero el sustrato de música folklórica -preflamenca que le sirvió de base, la tuvo que aprender de alguien. Esta tesis la confirma el mismo Vázquez más abajo. Según sus apuntes el Murciano pasaba horas viendo tañir la guitarra en las barberías.³⁶

Tenemos dos versiones, en lo referente a si Francisco Rodríguez podía o no, plasmar su música en el pentagrama. Desde luego Mariano Vazquez no solo afirma que no, sino que además considera esto a veces una virtud, aunque al final acaba lamentando que toda su música se perdiera precisamente por este hecho:

³⁶ La figura del barbero en la ópera y en la literatura no es casual, está basada en la realidad. El personaje *Fígaro*, de la famosa ópera *El Barbero de Sevilla* de Rossini, recoge esa figura del barbero, que en sus ratos libres canturrea y se acompaña a la guitarra. Esto era bastante corriente en los profesionales de este gremio.

"Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizá, como evaporados en el espacio"(Baños, 2012, s. p.).

Orozco opina en cambio, que él mismo transcribía sus creaciones al papel pautado.

Gran conocedor del instrumento y no sólo *tañedor*, como dice Pedrell, sino analista serio y científico de la guitarra y sus infinitas posibilidades. Compositor notable de melodías y variaciones populares, no se conformaba con interpretarlas, sino que las llevaba al pentagrama con un sentido claro del valor nacionalista de esta música. (Orozco, 2002, p. 27)

El mismo autor asegura que incluso mandó construir una guitarra con siete cuerdas para poder tocar su célebre Rondeña o Malagueña³⁷, anotada por su hijo y recogida por Inzenga, como mencionamos más arriba. En este punto anotaremos, que en este tiempo, la guitarra barroca abandona su encordadura doble (al estilo del laúd y la bandurria actuales) para quedarse en las seis cuerdas actuales. Dicho con otras palabras, no fue el primer y único instrumento con siete cuerdas que existía entonces en la península. (Rioja, 2005b)

³⁷ Esta Rondeña o Malagueña es de un valor insólito. Aunque es posible que esté un poco adulterada por su transcriptor.

Supiera o no transcribir al pentagrama la música que salía de sus manos, lo cierto es que su hijo, sí recibió una formación musical académica. Existen algunos datos que sugieren que de él proceden las obras recogidas en los cancioneros.

Un hijo suyo, hoy profesor de música en Granada, y que se llama Francisco como su padre, logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre; pero ni éste estaba siempre de humor para prestarse á ello, ni la fantasía libre se dejaba aprisionar tan fácilmente. Algo consiguió, y á este algo se le debe el que hoy podamos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario egecutaba (sic) en la guitarra. (Vázquez, citado en Inzenga, 1878 p.1)

Glinka, en el texto ya citado, también menciona que el hijo le transcribiera sus piezas. Hablando de unas *variaciones sobre un tema nacional de allá: el fandango*. Lo que no queda claro es, si este fandango, era en realidad la famosa *malagueña* o *rondeña* ya mencionada. La sospecha la inicia Eusebio Rioja a partir del siguiente texto de Antonio Álvarez Cañibano:

Tampoco incluimos una hoja del *Album*, con la *Rondeña* de Francisco Rodríguez Murciano, que fue arrancada en 1856 por el propio Glinka y regalada a Balakirev con la propuesta de componer una pieza para piano, en la cubierta de ésta figura: *Fandango-étude, sur un thème donné par M. Glinka, dédié à Mr. Alex Ouliebischeff* -la obra no fue del agrado de Glinka y en 1902 Balakirev la revisó y editó con el título: "Sérénade espagnole"- ambos documentos se conservan en el "departamento de Manuscritos" de la

Biblioteca Nacional Rusa (F. 41 No 154 y No 153) y se han publicado en *M.I. Glinka. Herencia Literaria*, Vol. II: *Cartas y Documentos*, Leningrado, 1953. (Álvarez Cañibano, citado en Rioja, 2005b)

En esta época, de la que se tienen muy poco datos, no están claras las diferencias entre tal y cual aire o danza popular, o bien no existían diferencias o bien lo músicos ajenos a tales ambientes no las distinguían.

Bien para que sus hijos no se toparan con las mismas limitaciones que él, o quizá simplemente por amor a ese arte, la cuestión es que hizo a todos sus hijos estudiar académicamente música.

Llegados a este contexto, nos detendremos en la figura de Francisco Rodríguez hijo, conocido con el sobrenombre de *Maliperi*, tomado del compositor de ópera *Malipiero*. Él será el eslabón que nos conduzca hasta Albéniz. Este es un personaje singular y esperpéntico, al más puro gusto romántico de la época. Orozco nos cuenta que, además de guitarrista y continuador de la escuela de su padre, fue maestro de música y buen cantante de *belcanto* (de ahí su sobrenombre). Varios autores dan testimonio de las andanzas de este segundo Murciano, afirmando que una princesa inglesa, que vino a visitar Granada, tomó clases con él y al poco tiempo, enamorada, se lo llevó a Londres a la Corte "para que tocara la vihuela y le enseñara a cantar jondo" (Orozco, 2002 p.30). El caso es que al poco tiempo, volvió Rodríguez Murciano a Granada sin ofrecer a las amistades muchas explicaciones del porqué de su vuelta. Dos versiones hay de esto; para los interesados recomendamos consultar la obra ya citada de Manuel Orozco.

Aparte de su vida bohemia, su sapiencia musical no se queda solo en lo mencionado; al parecer fue también un director de orquesta correcto y severo, y un buen cantante de música religiosa. Francisco de Paula Valladar³⁸ lo describe como un músico de cultura extraordinaria, poseía una buena colección de libros de música, "era muy inteligente en instrumentos especialmente pianos y órganos", (Valladar, citado en Orozco 2002, p. 30) y frecuentaba la Tertulia "La Cuerda" de Pedro Antonio de Alarcón junto al tenor italiano Ronconi.

Maliperi fue un gran amigo de la familia Barrios, y la escuela de su padre pasó de esta manera a D. Antonio Barrios, el Polinario (véase Capítulo 4.4.).

3.4.3. Julián Arcas (1832-1882)

Según Eusebio Rioja (1990), la tradición de Dionisio Aguado, el gran maestro de la guitarra clásica³⁹, pasó a Julián Arcas por medio de su padre, aficionado a este instrumento, que sin ser profesional, enseñó a sus hijos (Julián y Manuel) mediante el método de aquel.

Aunque nacido en Almería en 1832, su familia se trasladó a Málaga siendo el aún un niño y allí, cuando tiene dieciséis años, ofrece su primer concierto, sucediéndose los éxitos en

³⁸ Francisco de Paula Valladar, cronista y escritor granadino, pintor y compositor, discípulo de Pedrell.

³⁹ Dionisio Aguado. Contemporáneo y amigo de Fernando Sor. Coincidieron en París e incluso tocaron a dúo en alguna ocasión. Su alumno José Asencio, que daba clases en Málaga, publicó el célebre tratado "Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra y sin ayuda de maestro" en 1886.

las actuaciones siguientes por toda la geografía española y llegando a convertirse en el protegido de la Reina Isabel II. Julián Arcas era un consagrado y exitoso concertista de guitarra, incluyendo en su repertorio, como hemos mencionado anteriormente, desde fantasías sobre temas de óperas italianas como aires nacionales, todos ellos transcritos por él mismo.

En 1862 conoce al niño Francisco Tárrega, (o mejor dicho el padre de Tárrega le rogó que lo escuchara). A partir de ahí se convirtió en su mentor, enviando al joven a Barcelona donde residía normalmente Arcas. Francisco Tárrega, de quien hablaremos más tarde, siempre mantuvo un sentimiento de admiración y gratitud por el que fue su maestro. Arcas es por tanto el eslabón intermedio entre la escuela de Fernando Sor y Aguado, y la de Tárrega. Otro Autor, Castro Buendía (2012), sitúa los encuentros entre Arcas y Tárrega en Alicante en 1879. Ese mismo año Arcas da el salto internacional dando exitosos conciertos en Inglaterra. Tras una pausa dedicada a la venta de cereales en Almería en la cual no tañó una cuerda en público, volvió a los escenarios en 1873. Continuó dando giras de concierto hasta 1882, año en que enfermó mortalmente.

Tras él dejó más innumerables obras maestras, aunque los autores especializados no se ponen de acuerdo en el número total. Ochenta piezas contabiliza Bellow, treinta son las que dice Domingo Prat que editó Vidal y Roger (citado en Rioja, 1990), y Eusebio Rioja (1990) afirma haber encontrado cuarenta y cinco partituras para guitarra solista en el catálogo de Unión Musical.

En su repertorio se observan las tendencias de público a lo largo del siglo. Primero el furor por la ópera italiana, luego el interés por los aires populares, primero de danza y luego por la canción. Dentro de su obra flamenca, E. Rioja (1990) cita varios toques que en sus manos se convirtieron en célebres: La *Soleá*, las *Rondeñas*, los *Panaderos*, además del *Punto de la Habana* (Fantasía sobre el paño), el *bolero* y las *boleras*.

Arcas influyó poderosamente en el desarrollo de las soleares (soledad) pues las dotó de un acompañamiento de guitarra más virtuosístico y quedaron para la posteridad como *Soleares de Arcas*. Éstas están recogidas en el método de R. Marín. El *Punto de la Habana* tiene una interesante trayectoria. Rafael Marín (1902) afirma que la *Petenera* proviene del "*Paño moruno, cante y toque antiquísimo, como lo es también el punto de la Habana*" (Marín, 1902 p. 71).

Davillier (1862) observa que la música del *Punto de la Habana* se emplea para acompañar las *Décimas* que se cantan entre baile y baile en las fiestas. E. Rioja (1990) matiza estas palabras, dando a entender que a partir de ellas, se debe interpretar que *el Punto de la Habana* es un género y no una melodía en concreto. Esto es, *el Punto de la Habana* sería un esquema de acompañamiento. El mismo autor compara *El Paño moruno* con *El Punto de la Habana* recogido por Núñez Robres en la misma colección *La música del pueblo* y afirma observar ciertas analogías, presentando aún mayor similitud con *El Paño* de *Ecos de España* de Inzenga.

Todas estas comparaciones nos parecen un tanto superfluas, pues en ningún caso se cita cuáles son las supuestas *analogías*. Por otro lado, Rioja pierde de vista que si *El Punto*

del Habana es un esquema de acompañamiento, es ante todo un esquema rítmico, o armónico, o ambos ya prefijados. Y como ya hemos observado, la armonización en los cancioneros puede no ser la original. *El paño moruno* fue arreglado por Manuel de Falla en sus *Siete Canciones populares españolas* para canto y piano.

Investigaciones recientes de Guillermo Castro Buendía (2012) han sacado a la luz cuatro piezas más: *Jota*, *Potpurrí malagueño*, *Panaderos* y *Jaleo por punto de fandangos* conservadas en la Colección Palatín⁴⁰. Según este autor estas obras son *lo más flamenco* que escribió el guitarrista, y nos ofrecen una información absolutamente veraz sobre el estilo de Arcas previo a su muerte en 1882. Aportándonos además la idea de cómo sonaba el flamenco del momento.

A nuestro entender esto es exagerar un poco, pues aunque estas obras nos proporcionaran efectivamente una idea del estilo del guitarrista, no se puede olvidar, que se trata de un estilo *personal*, no debiéndose generalizar a *todo el flamenco del momento*. El manuscrito recoge ciertas novedades terminológicas hasta ahora no utilizadas en sus piezas, como "rasgueo", "paseo", "chorlitzo"⁴¹, "falseta" o "tiradillo".

Nos detendremos brevemente en su obra titulada *Potpurrí malagueño*. Sugiere Castro Buendía (2012) que se trata de una malagueña al más puro estilo de Rodríguez Murciano, solo que pudiera ser anterior (en torno a 1845). En este *Potpurrí* aparecen los motivos de las malagueñas que hoy en día suenan con más frecuencia.

⁴⁰ En el manuscrito figura "Almacén de música de Don Antonio Palatín, Sierpes 69, Sevilla" Castro Buendía. Antonio Palatín era un importante empresario musical en Sevilla.

⁴¹ Rafael Marín define este término como golpe dado con el dedo medio en la guitarra. Castro Buendía.

Castro Buendía (2012) también nos menciona el *Jaleo por punto de Fandango* de Arcas. Esta es la obra, que más incógnitas despierta y que el autor intenta desvelar. Pero la falta de datos de que gozamos actualmente, hacen que estas incógnitas no hagan sino despertar más presunciones, que son castillos en el aire.

Sin duda Julián Arcas es uno de esos artistas que tienden un puente entre la escritura clásica y la flamenca, pero mientras no se diseccionen y analicen musicalmente sus obras con un poco más de método, se seguirán haciendo comparaciones sin fundamento y rellenando papel inútilmente. Desde aquí animamos a posteriores estudiosos de flamenco a que sean más parcios en este tipo de afirmaciones y más minuciosos en el análisis de las partituras.

3.4.4 Francisco Tárrega (1854-1909)

En el haber de Tárrega está, el haber dignificado la guitarra como instrumento concertista. Al igual que Albéniz, Tárrega es intérprete, compositor y un gran improvisador. Suele deleitar en veladas privadas con sus dotes a un público más cercano de amistades y familiares. Esta comparación es importante pues si bien Albéniz dignifica la música popular al utilizar su esencia en un instrumento que es de *música seria*, Tárrega hará precisamente lo contrario, que será llevar la música seria a un instrumento que es principalmente un medio de expresión de la música popular.

Relacionamos aquí además a ambos autores estrictamente contemporáneos (murieron el mismo año) porque les unió la amistad e incluso compartieron escenario alguna vez:

Las salas más prestigiosas de Barcelona le abrieron sus puertas: de entre ellas, podríamos destacar la sala Bernareggi, en la que Tárrega tocó junto a su amigo Isaac Albéniz. Los periódicos de la época se volcaron con Tárrega, que sorprendió a críticos y público por sus cualidades de intérprete y músico en un instrumento desconocido para la mayoría. (Rius, citado en Burguera, 2011 p. 24)

Al igual que el pianista catalán, el guitarrista Tárrega lleva su arte por multitud de escenarios de toda Europa, donde normalmente se escuchan recitales de otros instrumentos solistas como el piano y el violín. (Recordemos a Liszt, Paganini, Joachim, y al español Sarasate).

Si bien Albéniz pretendía evocar el sonido de la guitarra en el piano, la preocupación de Tárrega era precisamente aumentar la sonoridad de la guitarra, pretendiendo que los dedos actuaran como lo hacían los macillos del piano.

Además de sus propias composiciones (unas setenta y ocho según cataloga su alumno Emilio Pujol), Tárrega es transcriptor para la guitarra. A lo largo de su vida llegó a escribir ciento treinta y nueve transcripciones para guitarra sola y dúo de guitarras. Especialmente llamativas son las transcripciones de Zarzuela y autores españoles. Fue el primer guitarrista en arreglar obras de su amigo Albéniz. Éste llegó incluso a alabar tales transcripciones por sonar incluso mejor que en el piano (Burguera, 2011).

La auténtica novedad de Tárrega además, es que procura adaptar las obras a la guitarra de la forma más natural posible, siendo sus digitaciones extremadamente novedosas. Pero además estas transcripciones requieren un gran dominio técnicos de la armonía y la composición. Sobre sus obras Pedrell escribió:

Hay otra condición que encumbra y avalora más y más su obra, y es la que asombra, verdaderamente, en la obra de Tárrega: la amplitud de concepción y como consecuencia de sonoridad y timbres a la música destinada a este modesto instrumento de cuerpo tan tenue pero de alma sonora y vibrátil tan grande (Pedrell, 1915, citado en Burguera, 2011, p. 13).

Es de mencionar sin embargo, que Tárrega es principalmente un guitarrista de corte clásico. Aunque su música tiene cierto corte orientalista y españolista, (recordemos sus célebre *Recuerdos de la Alhambra*). Igualmente su *Gran Jota de Concierto*, es herencia de la de Julián Arcas , quien fue su maestro. Entre sus alumnos encontramos célebres guitarristas como Emilio Pujol y Miguel Llobet, quien de él escribe:

No sólo un ejecutante como jamás haya existido otro, fue también el creador de una escuela que casi podría calificarse de nueva era para la guitarra, abriendo nuevos horizontes y descubriendo una serie de efectos y sonoridades tan desconocidas, que por esta causa, al oírlo, el instrumento sonaba de aquella manera tan única y sublime a la vez. (Llobet, 1923, p.14)

3.4.5. Miguel Llobet (1878-1938)

Fue el alumno de Tárrega que mayor fama adquirió, pues con él la guitarra de concierto cruzó el océano y llegó a los escenarios americanos. De hecho, el estilo de Tárrega llegó hasta Andrés Segovia por medio de él.

También fue amigo de Albéniz, el cual dijo de él que rayaba en lo maravilloso, sorprendiendo con ritmos gitanos y aún más, imprimiendo en las cuerdas de su guitarra una elegancia neta que asombraba.

Tocó en 1905 en París en la Schola Cantorum y en la Société Nationale de Musique. Incluso grabó piezas de Albéniz y de Granados transcritas para guitarra. Estas son algunas de las obras de Albéniz arregladas por Llobet para guitarra:

Cádiz	Oriental
Sevilla	Torre Bermeja
Córdoba	Bajo la Palmera
Rumores de la Caleta	Castilla.

Se le considera el guitarrista del impresionismo. Estrenó la Homenaje a Debussy de Falla.

3.4.6. Francisco Díaz. Paco el de Lucena

El caso de Paco el de Lucena es un tanto peculiar. Aunque formación clásica, se hace célebre por su labor como guitarrista flamenco. Ya con veinte años aparece en público junto con el Loco Mateo y su esposa La Loca de Mateos en el escenario del Teatro de la Bolsa de Madrid en 1879. Años más tarde debuta con Juan Breva en el Teatro del Príncipe Alfonso en 1892.

Paco de Lucena acompaña a otras grandes figuras del flamenco de finales del XIX como Antonio Chacón, Fosforito o Rita la Cantaora traspasando en 1895 la frontera española y tocando en Francia en la Sala Erard piezas andaluzas como soleares, tangos, panaderas y guajiras.

Gran virtuoso, se le criticó incluso por exceso de artificiosidad. Castro Buendía recoge una de esas críticas: "Paco el de Lucena envenenó la preciosísima alegría con estribillos de jotas, polcas y vales exóticos para sus pirotécnicas falsetas" (Saint Aubin, 1902, citado en Castro Buendía, 2012).

Eusebio Rioja ha escrito una buena bibliografía sobre él y en especial sobre su relación con la ciudad de Málaga. Jacqueline Kalfa (citado en Clark, 2002) sugiere que Albéniz siguió a este guitarrista para aprender de él este arte, pero de esto no ha quedado prueba ninguna.

4. Albéniz

4.1. El artista. Algunas reseñas bibliográficas

En 1860 nació en Camprodón el que estuvo destinado a ser uno de nuestros compositores más universales: Albéniz. Nombre completo: Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual. Hijo de un vasco, Ángel Lucio Albéniz y Gauna (funcionario de aduanas) y de una catalana, Dolores Pascual y Bardera.

Hasta la aparición en 1999 de la biografía escrita por el investigador americano Walter A. Clark, el resto de biografías narra una vida que se asemeja más a una novela o al guión de una película de aventuras, que a la biografía real de un músico.

La primera publicación de esta índole vio la luz en 1886. Su autor: Antonio Guerra y Alarcón. Éste se basa en testimonios del propio Albéniz, que tenía en aquel momento 26 años. Gracias a la cercanía y autenticidad de la fuente, se tomó esta biografía como obra de referencia para estudios posteriores, no teniendo en cuenta que fue el propio compositor, deseoso de conseguir un poco más de publicidad, quien inventó, infló y engordó sus *andanzas* por el mundo.

Jacinto Torres, principal investigador de Albéniz en España, considera que esta primera publicación, “bajo el aspecto de biografía, servía a los fines propagandísticos del

joven artista, que entonces iniciaba su promoción en la capital de España” (Torres Mulas, 1998, p. 6).

Más tarde aparecieron otras publicaciones, que tradicionalmente se han considerado como obras de referencia clásicas en los trabajos de investigación albenicianos: *Albéniz et Granados*, de Henri Collet en 1926; los escritos de su propio sobrino y médico personal, Víctor Ruiz Albéniz (1948); y las biografías de Gabriel Laplane (1958), y André Gauthier (1978). Desgraciadamente muchos de los datos de estas obras pertenecen al terreno de la fantasía de los autor, y no se corresponden con la realidad.

Por tanto, la primera y prácticamente única obra fiable en este campo es *Isaac Albéniz, retrato de un romántico del ya citado* de W. A. Clark. Nombraremos aquí la importante recopilación de testimonios de conocidos de Albéniz en la publicación dirigida por Enrique Franco *Albéniz y su tiempo*.

Las principales y más significativas anécdotas que encuentran contradicción, son las que siguen:

Las huidas de casa en la infancia.

Según la tradición, su primera aparición en público fue a los cuatro años, tocando a cuatro manos con su hermana Clementina en un concierto a beneficio de las víctimas de unas recientes inundaciones. (Clark, 2002)

Esta precocidad en la música a menudo se traslada a otras facetas de su vida como símbolo inequívoco de su genialidad. En una entrevista realizada por el Pall Mall Gazette (Clark, 2002), el propio Albéniz afirma haberse ido de casa por primera vez a la edad de ocho años y medio.

Laplane (1958) describe una aventura en la que el catalán se escapa y toma un tren a El Escorial. Durante el viaje conoce al alcalde de dicha localidad, quien encantado por la verborrea del niño, le organiza un concierto, tras el cual, lo lleva al tren de vuelta a Madrid. Pero el infante, en lugar de volver a la capital, enlaza con otro tren y comienza una gira por España. Collet (1926) en cambio, basándose en Guerra y Alarcón, sitúa la primera huída de casa a los diez años, y la gira por España a los doce.

Luis Villalba (1909), nos describe cómo un Isaac de diez años, preguntando e indagando por el Escorial con un desparpajo impropio de su edad, consiguió dar un concierto de presentación en la fonda de los profesores de la Escuela de Montes. Esta habilidad y picardía infantil cayó en gracia y no faltaron amigos de su padre que le propusieran una tournée artística por América.

Lo que no nos cuentan ninguno de estos autores, Clark (2002) lo revela. Cuando Isaac toca en El Escorial, el Alcalde ya conocía a Ángel Lucio Albéniz, e incluso le había proporcionado con anterioridad una recomendación para el puesto que ocupaba. La gira concluyó, no porque *el padre fuera a buscarlo*, sino a raíz del suicidio de su hermana Blanca, que solo tenía diecinueve años.

Sobre la supuesta gira de conciertos que da por España, Clark (2002) descubre una serie de datos que en parte la desmienten: existe un Album, aún conservado, que Albéniz llevó durante toda esa gira, donde iba pegando las críticas y anuncios de prensa de sus conciertos, y dedicatorias de gente importante o admiradores que se iba cruzando por el camino. La cuestión es que este Album, ofrece una cronología distinta a la versión que el propio Albéniz cuenta y que sus primeros biógrafos recogen. Por otro lado, las actas de los exámenes del Conservatorio de ese año no recogen ninguna ausencia de Albéniz en el periodo en que se supone que se escapó de casa.

Según nos describe Juan Pérez Guzmán (1909), el padre de Isaac, Ángel Lucio, era oficial de la Delegación de Hacienda en la provincia de Barcelona. Su sueldo de ocho mil reales anuales lo dividía en dos partes: una mitad se la daba a su mujer y se destinaba a la educación profesional (en París, Berlín y Bruselas) de sus hijas Blanca y Enriqueta; la otra mitad quedaba para sus otros hijos, Isaac y Clementina, que vivían con él en Puchet, y a los que procuraba, de igual modo, ofrecer una educación artística y profesional esmerada.

Nadie duda a estas alturas de la precocidad y la genialidad de Albéniz, sin embargo, no es como se ha pretendido hacer creer, solo y exclusivamente un genio innato e puro instinto. Según nos recuerda este autor, a los seis años pasaba al menos ocho horas sentado al piano. Su hermana Clementina era su mentora, y a esa edad dominaba ya las principales dificultades técnicas del piano. "En la residencia del extranjero, o en la residencia del Puchet, no había más que una ocupación constante y perenne: el estudio" (Juan Pérez de Guzmán, 1909, p. 25).

Otro testimonio, el de Alfonso Camín (1951), nos informa que Ángel Albéniz, hombre bastante ambicioso, al ver que Isaac se interesa a muy temprana edad por el sonido de las trompetas del cuartel⁴², lo sentó a *teclear* al piano, cual pequeño esclavo, ofreciendo a los cuatro años su primer, y ya citado, concierto en el Teatro Romea. Allí tocó con los ojos vendados, de espalda o cruzando las manos, creyendo el público que había un pianista entre bastidores. El éxito hizo avivar las ansias de glorias del padre, que sometía al pequeño a jornadas durísimas de trabajo, haciéndose cargo de la formación musical don Narciso Oliveras.

La familia se traslada a Madrid en 1868 tras el derrocamiento de Isabel II por parte del general Prim, de quien, por cierto, Ángel era simpatizante y a cuyo hijo, el niño Albéniz le dedicó su primera composición: una marcha militar. En este tiempo el pequeño está matriculado en el Conservatorio de Madrid. Si es así, que el padre fuera de carácter sumamente autoritario, no es difícil creer que el niño hiciera lo posible por deshacerse, aunque sea por unas horas, del asfixiante progenitor. Pero de ahí, a estar varios días ausente, nos resulta un poco más difícil de creer.

Además, la primera reseña de concierto que se conserva data de febrero 1872, esto es, contaba con once añitos, y se trata de todo un concierto organizado en el Teatro Lope de Vega de Valladolid. Y a lo largo de todo ese año se sucederán los conciertos, donde el pequeño formaba parte del programa. Entre concierto y concierto, puede pasar un mes. Clark se

⁴² Precisamente una de las primeras obras que compone a los cuatro años fue una Marcha militar en honor al hijo de Prim.

pregunta, de qué viviría ese mes un muchacho de doce años sin tener contacto alguno con la familia. La historia es difícil de creer, dado su origen burgués.

Su gira por América.

Otro de los episodios fantásticos incluidos en las biografías anteriores a Clark fue su supuesta huida a América como polizón.

La *supuesta* gira de conciertos por la península finaliza en Cádiz, ciudad en la que se embarca como polizón en el vapor *España* con destino a América. Según nos cuenta Camín, se descubre al infante al salir de la carbonera, y como no tenía dinero para el pasaje, se lo autosubvenciona tocando el piano. Pero como no le alcanza con ello a pagarlo, lo desembarcan en la primera parada (que pudo ser Canarias o Puerto Rico...). No se sabe nada de él por un tiempo, cuando tiene doce años *reaparece* en Buenos Aires donde *un amigo* le ayuda a dar conciertos por las principales ciudades del continente.

Todos los autores, excepto Clark (2002), citan este episodio en 1872 pero divergen en la duración del *tour* y en las ciudades en las que tocó. Finalmente encuentra *casualmente* a su padre en Cuba quien le reprende severamente este comportamiento. Para empezar, Clark (2002) desmiente la fecha, pues el Album ya mencionado, sigue recogiendo recortes de prensa hasta 1875. Probado está entonces, que no fue a América con esa edad. La versión real de esta anécdota nos la ofrece Clark (2002) y es mucho menos fantástica: de nuevo Ángel, organiza con *amigos de notables influencias*⁴³ una gira por toda España con el fin de sacar

⁴³ Ángel Albéniz era masón.

dinero para pagar los estudios de su hijo en el extranjero. En abril Ángel es nombrado interventor general en La Habana, y sabemos que el día 29 de abril su hijo dio el último concierto en Cádiz. Así que es más lógico pensar que al día siguiente, Albéniz partiera con toda su familia rumbo a América, y no que se encontrase *casualmente* con su padre al otro lado del océano. La reseña de este último concierto termina de desmentir la pequeña farsa, pues anuncia que el artista *se hallaba en esta ciudad de paso para Cuba*. Nadie, que se embarque de polizón, lo anuncia el día antes en los periódicos. La prensa cubana también le ofrece más datos a Clark: el joven Albéniz, de quince años, *tenía casa propia con piano* en la Habana y planeaba continuar sus estudios en Alemania.

Sus estudios en París, Leipzig y Bruselas

Según Alfonso Camín (1951), la madre de Isaac, quizá con menor interés económico y más instinto maternal, llevó a París al niño para que estudiara en el Conservatorio, donde durante nueve meses recibe lecciones de piano de Marmontel. Allí mismo dio un aclamado concierto, vestido por su madre de mosquetero de los tercios de Flandes.

Se cuenta en la biografía de Guerra y Alarcón (citado en Clark, 2002) que, a los nueve años, Albéniz viaja junto con su madre y su hermana para hacer los exámenes de ingreso en el Conservatorio de París; tras superar la prueba, loco de alegría, el niño no tiene otra cosa que hacer que lanzar una pelota, que desafortunadamente hace añicos un espejo, o cristal (de dónde procede la pelota no lo sabemos, pero es extraño pensar que se vaya a unas pruebas de admisión con tal objeto). Por este hecho, los examinadores deciden aplazar su ingreso hasta

que tenga la madurez suficiente. La cuestión es que su nombre no aparece en ninguna de las listas de las pruebas de admisión del Conservatorio.

Sin embargo, sus estudios en Bruselas y Leipzig sí tienen cierto fundamento, aunque no en la medida en la que lo narran la mayoría de biógrafos. Casi todos dicen que estuvo en Leipzig nueve meses, excepto la entrevista de Pall Mall Gazette (citado en Clark 2002), en la que se refieren tres años. La realidad es que solo estuvo estudiando menos de dos meses, con los profesores Louis Maas, Salomon Jadassohn y Carl Piutti. ¿Por qué tan poco tiempo? Su dominio del alemán no era precisamente lo que se dice ejemplar, más bien deficiente lo que le impedía asistir a las clases de teoría con Piutti. Guerra y Alarcón (citado en Clark, 2002) escribe que se volvió a España, porque se quedó sin ingresos, teoría que Clark (2002) confirma a la vista de los documentos de trabajo de su padre Ángel, que indican un paréntesis en su vida laboral entre julio de 1876 y febrero de 1877.

En 1877, fue admitido en el Conservatoire Royal de Bruselas con una beca otorgada por el rey Alfonso XII, tras la intercesión de su secretario el conde Morphy. Allí recibió una sólida formación con Dupont en armonía, y con Brassin, considerado uno de los mejores profesores de piano de la época (alumno de Moscheles). Durante esta etapa se aplicó duramente al estudio consiguiendo en 1879 el primer premio *avec distinction* en el concurso de piano de la clase de Brassin. Coincidió allí con otro español célebre, Enrique García Arbós, alumno de la clase de violín, y con Eusebio Daniel, de la clase de órgano y de

Guevaert⁴⁴. Tal fue el éxito en las evaluaciones de final de curso que Guevaert afirmó: "Mádenos más españoles" (Clark, 2002, p. 30).

De este periodo, Clark (2002) nos refiere un episodio singular y tenebroso que tiene que ver con un pacto de suicidio entre Albéniz y otro estudiante latinoamericano. Si esto era tomado en serio por Albéniz, no se sabe, lo cierto es que su amigo decidió llevar a cabo sus planes en solitario y se quitó la vida.

Sus supuestos estudios con Liszt

Este episodio constituye quizá el capítulo más ponderado por los biógrafos, pero en realidad es la mayor de las fantasías del compositor catalán.

Albéniz mismo, en su diario de viaje, cuenta que viajó a Praga en busca del gran Franz Liszt. Al no encontrarlo allí vende su reloj para conseguir un pasaje en un transporte que lo lleve a Budapest. Es, en esta ciudad, donde el 18 de agosto de 1880 tiene lugar la supuesta entrevista con el gran pianista húngaro. Es la mayor de las leyendas sobre Albéniz. Pall Mall Gazette (citado en Clark, 2002) incluso se aventura a decir que estuvo estudiando con Liszt durante un año, en Italia.

⁴⁴ Guevaert, musicólogo belga realizó un viaje de estudio por España gracias a una beca de su gobierno (Premio Nacional de Composición). Fue uno de los primeros en analizar con cierto rigor (y conocimientos musicales) el folklore musical andaluz.

Tan lejos llega la broma, que incluso en una pared del Conservatorio Profesional de música *Cristóbal de Morales* de Sevilla había un mural didáctico con las fotografías de los alumnos de Liszt, Albéniz entre ellos.

Alfonso Camín (1951), en sus escritos recogidos por Enrique Franco para la exposición sobre Albéniz, da no solo por hecho que se encontrara con Liszt en Budapest, sino que sitúa a Albéniz como su estudiante en Weimar, cuando en los *diarios de viajes* del compositor español no se cita esa ciudad dentro del itinerario del viaje que realizó Albéniz, supuestamente de estudios. Incluso escribe: "Con Liszt y con Weimar, de los que aprende mucho..." (Camín, 1951, p. 47)

Pero lo cierto es, que el encuentro con el maestro húngaro no llegó nunca a tener lugar. Se sabe con certeza que el 18 de agosto de 1880 Liszt no estaba en Budapest sino en Weimar, según lo demuestra una carta de ese mismo día en la que él mismo refiere que no volverá a Budapest hasta enero del año siguiente. (Clark, 2002)

Pero ¿por qué toda esta fantasía? Hay varias razones:

Parece que, en España, siempre se ha tenido cierto complejo de inferioridad musical frente al resto de Europa. La opinión generalizada (antes de que se re-descubriera a músicos como Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, etc.) era que no había escuela o arte musical característicos y propios de España, y su música no era sino un pálido reflejo del pensamiento francés o alemán. El mundo musical español estaba necesitado de una verdadera figura gloriosa que traspasara las fronteras y consiguiera fama universal, comparándose al fin

con los grandes compositores como Mozart, Beethoven etc. En el joven Albéniz se encontró a esa joven promesa. Por eso al volver de Bruselas, Isaac fue recibido como un auténtico héroe en España. El concierto en el Salón Romero lo confirma, pues coincide con la publicación de su primera biografía (a los veintiséis años). Ya hemos visto además, como el mismo Pedrell, exagera el talento *innato* de su pupilo.

Albéniz, que siempre ha tendido a las historias fantásticas, y sabiendo que nadie es profeta en su tierra, eleva a la enésima potencia algunos de los capítulos de su vida para ofrecer una imagen de sí mismo mucho más atractiva, y digámoslo de alguna manera, más bohemia y romántica.

Su padre, un "hombre pequeño, con patillas blancas, impetuoso y erascible, deshaciéndose en denuestos contra el hijo", como lo describe Arbós (citado en Clark, p. 58) subvencionó el viaje con tal de que su hijo conociera a uno de los músicos más grandes del mundo.

Así el 12 de agosto de 1880, el joven Albéniz de 20 años, emprende el viaje en busca de Liszt (sin saber siquiera en qué ciudad se encuentra el húngaro) poniendo rumbo a Praga, llegando a la ciudad y no encontrando al músico allí (lógico, pues Liszt vivía en un ciclo anual entre las ciudades de Weimar, Roma y Budapest).

Clark (2002), además hace un inciso para marcar lo descabellado de esta *poco metódica* búsqueda de Liszt: Brassin, el profesor de Albéniz en Bruselas, había animado a

otro alumno suyo (De Greef) a estudiar con Liszt en Weimar, dirigiéndose éste directamente allí... ¿no sabía esto Albéniz?

Desde luego, Albéniz incluye, como hemos dicho, la visita a Liszt en sus *Impresiones y Diarios de viaje*⁴⁵, (observemos aquí la palabra *impresiones*⁴⁶, que desde entonces ya la utiliza). Sin embargo, Clark (2002) destaca de esos escritos precisamente la parquedad con que describe la visita a Liszt, apenas dos o tres líneas, en comparación con la descripción absolutamente detallista de cada cuadro que visita en el museo de Budapest, los intentos de conquista a una jovencita turca (que después resultó judía) durante el viaje en barco por el Danubio, o las horas a las que salen los trenes, o el dinero que se le da al cochero desde las estaciones a los respectivos hoteles donde se aloja a lo largo de todo el viaje. Resulta llamativo que una persona que emprende un larguísimo viaje con un solo fin (visitar a su ídolo) escriba tan sólo en su diario:

16 de agosto

"He visto a Liszt; voy a estudiar; mañana me recibe. He estado en el Museo de Historia Natural, que posee una rica colección de pájaro;" (Franco, 1990a, p. 18)

Ese *mañana* se retrasó un día más, aunque también puede tratarse de un error en la edición:

⁴⁵ Torres Mulas (1998), advierte que esta edición está incompleta, con textos amputados, censurado y con erratas en las fechas.

⁴⁶ El Impresionismo pictórico comienza en 1874, del impresionismo musical en esta fecha no ha nacido aún, y aunque en este caso, el término no tiene nada que ver, ya observamos la tendencia en Albéniz a utilizar esta palabra, que luego usará como subtítulo en *Iberia*

18 de agosto

"He ido a ver a Liszt; me ha acogido de la manera más amable; he tocado dos de sus estudios y una rapsodia húngara; le ha gustado mucho, al parecer, sobre todo cuando sobre un tema húngaro que él me ha dado he improvisado toda una danza; me ha pedido detalles sobre España, sobre mis padres, sobre mis ideas en materia de religión y, en fin, sobre la música en general. He respondido franca y categóricamente lo que pensaba de todo eso y ha parecido quedar encantado; pasado mañana debo volver ir a verle." (Franco, 1990a, p. 23)

A continuación Albéniz se queja de la falta de dinero (que su padre no le mandaba) y refiere el 22 de agosto que su padre se plantó en Bruselas sin avisarle:

"Ha aparecido el dinero, y mi padre, del cual no sabía nada hace tiempo, como de costumbre, mi padre no ha hecho más que desacreditarme cerca de Mr. Picard; mi resolución es de no volver a Bruselas hasta que esta cuestión no se aclare; se ha puesto en camino para Bruselas sin avisarme, sin nada. Total un viaje en balde. Francamente, este modo de proceder es de una ligereza incalificable en un hombre de sesenta años;" (Franco, 1990a, p. 28)

Curiosamente varias líneas más adelante añade:

"Liszt se marcha mañana a Roma. ¿Qué hacer? ¿Le sigo? ¿Voy a Viena? ¿Qué hago?". (p. 29)

Es interesante pensar que, con la aparición del padre, *desaparece* también Liszt. A la vista de estos datos, más parece ser que Albéniz se tomara este viaje, como un *viaje de*

estudios, como los actuales del mismo nombre. Da la impresión que Albéniz siguiendo los ideales románticos, quisiera ir en busca de aventuras, ver mundo y salir de la jurisdicción del padre y para justificar todo aquel dinero, no tuviera más remedio que incluir su encuentro con Liszt *en el programa*. No obstante, la prudencia nos obliga a no decantarnos por una teoría en concreto pues, como dice Jacinto Torres, la única edición impresa de esos Diarios de viaje está incompleta. El auténtico manuscrito se encuentra en el Museo de la Música de Barcelona. El problema viene cuando, con tal de corroborar la leyenda albeniciana algunos autores estuvieron dispuestos a hacer que los datos encajasen a toda costa.

A continuación, basándonos en los estudios de Clark (2002) realizaremos un recorrido por su vida desde 1880 hasta que compuso la Iberia.

Madrid

En diciembre de 1880 Albéniz ofrece de nuevo algunos conciertos en La Habana y posteriormente en España. En 1883 se casa con una joven barcelonesa: Rosina Jordana Lagarriga y comienza a trabajar con Pedrell.

Sus amigos -nos cuenta Enrique Fernández Arbós (1963)- no podían creer que *el pícaro* de Albéniz se hubiera casado (sin comentarios previos) aproximadamente un mes después de haber conocido a la que fue su esposa, Rosina. Con la boda cambió de costumbres y abandonó la vida bohemia.

La pareja se traslada a Madrid en 1885. Un año después, el joven Isaac ofrece uno de los conciertos más importantes de su vida: el del Salón Romero, donde obtiene un arrollador éxito.

En estos años Albéniz se introduce por completo en las polémicas reinantes en el debate sobre la creación de la ópera nacional. Albéniz era un ferviente admirador de Wagner y lo fue toda su vida. Su fijación por determinadas ideas le conlleva más de un disgusto e incluso pequeñas secuelas físicas. A este respecto, su eterno amigo Fernández Arbós (1963) ha dejado escrita para la posteridad una anécdota que aquí reproducimos:

Viva en mi memoria guardo aquella noche de mayo del 89. Albéniz y yo, compenetrados con el espíritu e ideas de Bretón - uno de los músicos que más ha trabajado por la implantación de la ópera española-, nos unimos a la lucha llevados por un anhelo patriótico. En realidad, toda la juventud creyó su deber defender a Bretón, a quien veían postergado por los viejos. Su más fiel antagonista era el célebre crítico de música y toros -dos tareas inseparablemente unidas por entonces- Peña y Goñi, antagonismo compartido, según decían, por Arrieta y Barbieri. En el estreno, toda la falange turbulenta y juvenil del público se dirigía hacia un palco ocupado por estas dos últimas personalidades, con los puños en alto e insultándoles. Y al salir no se contentaron con eso, sino que fueron a dar mueras bajo un balcón de la casa de Arrieta, que vivía en la calle de S. Quintín, capitaneados por Albéniz, y éste hizo un uso tan liberal de sus facultades vocales que, entre los vivas de la

representación y los mueras de la protesta, quedó afónico para quince días.
(pp. 199-200)

Tomás Bretón, además de dirigir y orquestar piezas de Albéniz nos deja ver a lo largo de todo su diario una larga y profunda amistad con Albéniz, siendo testigo de muchos de estos enredos y polémicas en los que Albéniz se veía envuelto. El 29 de enero de 1887 escribe:

"Albéniz vino a las siete de la noche, dijo no ser verdad lo que se le imputaba y añadió que ¡la razón de todo es el odio y envidia, añadía, que nos tienen al Conde⁴⁷, a él y a mí, los Tragó, Chapí y sus amigos...!; ¡no sé por qué! (Bretón, 1994, p. 167)

En realidad Albéniz mantuvo la amistad con Bretón toda su vida, con un breve distanciamiento a raíz de una carta en la que Bretón menospreciaba la obra de Wagner, (recordemos la postura un tanto escéptica de Bretón respecto a la música del alemán en relación a las ideas estéticas que predica en su obra literaria). La afinidad de Albéniz por la obra de Wagner le valió igualmente diferencias dialécticas con el Conde de Morphy, quien mantenía una actitud de oposición respecto al wagnerismo.

De todo este periodo son *El capricho cubano*, el *Concierto para piano* y la *Rapsodia española* y otras piezas de corte hispánico, descritas como *estampas idealizadas para el consumo burgués*:

⁴⁷ Guillermo Morphy y Ferríz de Guzmán, conocido como Conde de Morphy (1836-1899) político, crítico, historiador y compositor.

- Dos caprichos andaluces (1885)
- La primera Suite Española (1886) formada por:
 - Granada (con subtítulo *Serenata*)
 - Sevilla (*Sevillana*)
 - Cataluña (*Curranda*)
 - Cuba (*Capricho o nocturno*)
 - Cádiz (*Saeta, Canción o Serenata*)
 - Asturias (*Leyenda*)
 - Aragón (*Fantasía*)
 - Castilla (*Seguidillas*)
- Recuerdos de Viaje (1886-7):
 - En el mar (*Barcarola*)
 - Leyenda (*Barcarola*)
 - Alborada
 - En la Alhambra
 - Puerta de Tierra (*Bolero*, también conocida como *Andalucía*)
 - Rumores de la Caleta (*Malagueña*)
 - En la playa
- Segunda Suite española (1889)
 - Zaragoza
 - Sevilla

- Rimas de Bécquer y otras obras para canto y piano y distintas piezas de salón, sonatas, menuetos, mazurkas etc. ⁴⁸

Inglaterra

Entre 1890 y 1894 se sitúa su periodo inglés. En esta época firma con Lowenfeld y con Francis Money-Coutts (rico abogado de familia banquera y aficionado a la poesía) el famoso y controvertido *Pacto de Fausto*. Por el cual, a cambio de remuneración económica, Albéniz debía componer aquello que le propusieran los empresarios. Lowenfeld, más tarde, se descolgó del contrato, quedando Coutts como único benefactor. Este último se convertirá en su auténtico mecenas, pasándole hasta el final de sus días una pensión para que pudiera componer sin preocupaciones económicas. Coutts es, al mismo tiempo, el proveedor de los libretos de sus óperas.

En este periodo, Albéniz compone *The Magic Opal* (1892) y su versión simplificada *The Magic ring* con una magnífica acogida.

Otras piezas para piano de esta etapa son:

- España: Six Feuilles d'album (1890)

Prélude

Tango

⁴⁸ Citamos solo las piezas más destacadas siguiendo el catálogo sistemático de Jacinto Torres Mulas (2001)

Malagueña

Serenata

Capricho catalán

Zortzico

- Mallorca (*Barcarola*) (1890)
- Zambra granadina (1891)
- Cantos de España- Chants d'Espagne (1892)

Prélude (el mismo que el nº 5 de la primera Suite española)

Orientale

Sous le palmier

Córdoba

Seguidilla (la misma que el nº7 de la primera Suite española)

Como se observa aquí, Albéniz comienza a *reciclar* sus propias obras, es decir a publicarlas con distintos nombres en distintos editores.

Joseph de Maliarve (1917) escribe refiriéndose a estas primeras obras de Albéniz:

Con un ligero recuerdo del genio árabe, que se ha fundido tanto en la música como en la arquitectura española, se encuentra en ellas estas dos esencias de la música ibérica: una vigorosa, atrevida, fogosa, la *jota*; la otra soñadora, sensual, lánguida, la *malagueña*, en las que se reflejan y contraponen las Españas del Norte y del Sur. (p.36)

No le podemos conceder mucha autoridad a este autor, pues todo el escrito está impregnado de subjetivismo, sin embargo, no anda descaminado justo en esta afirmación, pues el fandango (del que nació la malagueña) y la jota son la raíz de gran parte de la música popular española.

París

Tras el paréntesis de Inglaterra, la familia Albéniz se traslada a París. No sabemos con certeza en qué fecha dejó Londres ni cuánto tiempo vivió en España antes de mudarse a la capital francesa; podemos suponer que en agosto de 1894 ya vivían allí.

Su música triunfa en París: “En ningún otro lugar, ni siquiera en España, eran tan receptivos el público en general, ni la intelectualidad musical, al particular estilo de su nacionalismo musical” (Clark, 2002, p. 136). España, sin embargo, le da la espalda: “En España era un extranjerizante, un traidor, y fuera de ella un exótico provinciano” (Clark, 2002, p. 146).

Tras el estreno en Madrid de su nueva zarzuela *San Antonio de la Florida* y de la versión española de *The Magic Opal* -La sortija-, los críticos se ceban con él describiendo su música como aburrida e insufrible. En otras palabras, su música es demasiado buena para el público madrileño: “Lo que molestaba y quizá se temía era el cosmopolitismo de Albéniz, su seriedad y erudición musical. En otras palabras, ahora era alguien de fuera que suponía una amenaza para los círculos establecidos de la zarzuela” (Clark, 2002, p. 146). El escritor

Francisco Serrano de la Pedrosa escribe: “El público de Madrid no va al teatro a oír música [...] el público va al teatro a divertirse con arreglo a su cultura” (Clark, 2002, p. 147).

A continuación, la vida del catalán transcurre entre París, Barcelona, Niza y Tiana donde gracias al mecenazgo de Money-Coutts conservaba apartamentos amueblados. Luis Bonafoux escribe en el *Heraldo de Madrid* en 1894 un artículo sobre el *exilio artístico* de Albéniz:

Albéniz es más español que Pelayo; pero para Albéniz no consiste el españolismo en escribir páginas musicales a cinco francos la página, ni en resignarse, por consecuencia, a comer cocido frío en un piso cuarto (...) Albéniz vive en París y en Londres, porque en París y en Londres come y duerme. No es torero, *luego* no puede vivir bien en España (Clark, 2002, p. 134).

Estas palabras nos recuerdan al ambiente de *La Bohème*, la ópera de Puccini que retrata románticamente la vida de los *artistas parisinos*, estrenada en 1896. Es decir dos años después. Está claro que la obra recoge esos clichés ya existentes.

Durante esos años el catalán compone la más importante ópera (o “comedia lírica” como él la llamaba) hasta esa fecha: *Pepita Jiménez* y se entrega a la creación de la trilogía de óperas *El rey Arturo*, encargo de su mecenas. De las tres óperas de que iba a constar esta serie, *Merlín*, *Launcelot* y *Guenevre*, solo concluyó la primera, que además no se estrenó en su vida. También esboza la suite sinfónica *La Alhambra*, pero finalmente cambia de idea y

decide escribirla para piano y no para orquesta. El único número que llegó a terminar fue *La Vega* (1898) una deliciosa pieza que marca un antes y un después en su escritura pianística.

Intenta una y otra vez sin éxito representar sus obras en España. Angustiado escribe: “(...) estoy muy desazonado con nuestra tierra, y creo que me será dificultosísimo el volver a ella, si no es para dejar los huesos” (Clark, 2002, p.134).

Yo no sé si mis obras orquestales, si mis óperas, son buenas o malas. Lo que sí sé es que en teatros de primera categoría del mundo civilizado se estrenaron con éxito y se solicitan con ahínco, y que para ello no tuve nunca que pasar antes, con la partitura a medio esconder, ante el fielato de consumos de ningún comité o junta de dirección artística. A ese precio, y como yo no pretendo ser *matutero*, me quedaré con el disgusto de que no se conozcan en mi patria, y ustedes con el gusto de que yo desista para siempre de tener aquí ni el más reducido pretexto para dar a conocer mi arte (Romero, 2002, p. 250).

Desalentado por sus fracasos como compositor de óperas, Albéniz verterá sus energías en la composición de obras para piano, un esfuerzo que se verá recompensado por su obra cumbre: *Iberia*.

4. 2. La personalidad de Albéniz en sus obras.

Como bien dice Walter A. Clark (2002) Albéniz fue un producto genuino del periodo romántico del siglo XIX. Ya hemos visto que desde su infancia desarrolla hábilmente facilidad de palabra tanto hablada, como escrita, en forma de diarios. Esta habilidad comunicativa es su fuerte a lo largo de toda su vida, pero conozcamos más acerca de su carácter mediante los testimonios de quienes le conocieron. Todos ellos coinciden en recalcar su talante bondadoso, locuaz, generoso, afectuoso y de personalidad radiante.

El compositor Paul Dukas (1864-1835), perteneciente a su círculo de amistades parisinas, lo describe como “Un Don Quijote con maneras de Sancho Panza” (Clark, 2002, p. 24).

Su amigo y alumno de la Schola Cantorum, Déodat de Séverac (1872-1921), que concluyó la *Navarra* de Albéniz escribe: “¡Tenía tal cantidad de amor en él que su misma música es la más sociable que existe!” (Romero, 2002, p. 52).

Pedrell : “Era lo que se llama un buen muchacho, campechano, jovial, dicharachero como pocos. [...] Era un satisfecho de la vida, lleno de buen humor para reírse de las amarguras...” (Romero, 2002, p. 50).

Así narra el pianista Arthur Rubinstein su primer encuentro con Albéniz en 1904:

Aún me parece estar viendo aquel gran salón presidido por dos pianos de cola, y lo amplios ventanales abiertos a la alegría popular y agitada de los boulevards. Allí solían acudir Maurice Ravel, Paul Dukas, Vicent d'Indy, Édouard Colonne y... un gordo español muy alegre. Poco más sabía de él entonces: que era realmente gordo y que contaba unas historias y chistes divertidísimos que hacían la delicia y regocijo de todos los asistentes. Suponía que debía ser un representante o algo por el estilo y reía a carcajadas todas sus ocurrencias. (Romero, 2002, p. 26).

Joseph Marliave⁴⁹ nos ofrece la siguiente descripción:

Entusiasta, ardiente, exuberante, no era más que bondad, caridad, amor, poseía esa ardiente alegría del alma que da solamente la renuncia total de uno mismo; olvidaba la ingratitud, ignoraba el odio, estaba siempre dispuesto a consagrarse a una idea o a una persona. Podría citarse sus rasgos admirables de abnegación y delicadeza... Animoso, lleno de buen humor, en medio de las pruebas y de las injusticias, siempre optimista y sonriente: incluso durante los días sombríos. Nada lo desalentaba, ni la vida, ni sus luchas. Su alma generosa irradiaba en torno suyo, era reconfortante, y no era posible acercarse a él sin quererlo: Es con Liszt, al que se parece en más de un rasgo, el más bello carácter de hombre y de artista que el siglo XIX musical haya producido (Marliave, 1917, p. 40).

⁴⁹ Maliarve fue un musicólogo francés, amigo de Gabriel Fauré. Capitán del ejército francés murió en la primera guerra mundial. Ravel le dedicó la *Toccata* de su *Tombeau de Couperin*.

Poseía pues, un gran sentido del humor; solía firmar sus cartas como “El Gordo”, “El Saco” o “Saco Gordo”, “Saquito” jugando con la última sílaba de su nombre: Isaac. (Clark, 2002)

Su amigo Enrique García Arbós, con el que coincidió en sus estudios en Bruselas y con quien compartió escenario innumerables veces, lo describe así:

Siempre le gustó evocar la vida rural del campesino español: alardeaba de idealismo bucólico y, aunque nunca le oí hacer especial mención a Cataluña, en aquellos momentos de exaltación volvía los ojos a su patria chica: las butifarras, el salchichón de Vich, alimentos fuertes, placeres sanos de la gente sencilla... Su estómago nunca estuvo a la altura de estas fantasías, pues fue de escasa salud desde la niñez, pero de esto él hace caso omiso. Llegaba a su butaca con un gran salchichón y un frasco de ginebra, cortaba sus buenas rodajas, tras de las que apuraba tragos generosos, para estar en todo de acuerdo con el cuadro primitivo y campestre de que tanto gustaba (Arbós, 1963, p. 118).

En cuanto a su faceta un tanto resuelta y osada, él mismo autodefine en sus cartas así: “con la poquísima vergüenza que me caracteriza” (Clark, 2002, p. 61). Por ello no extraña el descaro con el que miente a la prensa, o a la hora de vender a diferentes editores las mismas piezas con distintos nombres, hecho que ha acarreado más de un dolor de cabeza a los estudiosos de Albéniz.

Sobre esta faceta un tanto *fresca*, nos habla Paul Gilson en su primer encuentro con Albéniz en Bruselas. Merece la pena reproducirlo aquí por ser una anécdota absolutamente insólita:

-¡Soy yo!- exclamó desde el umbral, entreabriendo la puerta, un hombrecillo redondo, jovial, de ojos vivos, de tez morena, con elegante barba de barítono de ópera.

Yo le miraba atónito.

-¿quién es *yo*?

El visitante depositó sobre mi viejo canapé atestado de libros su abrigo y su inmenso sombrero de ala ancha. Despejó una silla de la pila de partituras que le atestaba, y se sentó tranquilamente.

-¡Ea! He aquí, *mon cherr*, lo que me trae. He compuesto más de cuatrocientas obras para piano, cuatro óperas y multitud de otras cosas(...) Los editores acogen con gusto mi música. Mi felicidad sería completa, ¿le he dicho que tengo una esposa encantadora?, si no me faltara...veamos ¿cómo le diría?..., más seguridad en lo que escribo, ¡Vaya! Me haría falta un mentor, alguien que pudiera perfeccionar mis conocimientos, consolidar mi técnica de contrapunto y de orquestación⁵⁰...Usted es, *maestro Yilson*, ese hombre. (...) Entonces es cosa dicha, ¿me dará clases? Me pongo en sus manos. Dígame el precio de sus consejos. ¡Anda! Es mediodía, venga a comer conmigo, al Grand Hotel, donde estoy alojado. Hablaremos de todo mientras comemos.

⁵⁰ Ya aquí observamos la propia inseguridad del Albéniz.

Mi interlocutor se levantó cogió su sombrero y tiró de mi. Me caía simpático este hombrecillo barrigudo, de locuacidad inagotable. (Gilson, 1942, p. 29)

En la comida, nos cuenta Paul Gilson (1942) que le habló literalmente *hasta de la marca de sus calcetines*, sin dejarle a él la más mínima oportunidad de meter una palabra en la conversación. Albéniz le propuso que fuera a Ostende y que alquilara allí una villa para trabajar los dos (sin preocuparse por el precio, pues él lo pagaría.) Así hizo Gilson, quien viajó hasta allí, y buscó una mansión por 4.000 francos. La respuesta telegráfica de Albéniz fue "Alquile, voy". Sin embargo, a la respuesta de Gilson de que él no disponía de ese dinero, que se las entendiera directamente con el arrendador, Albéniz desapareció, nada más se supo de él. Lógicamente, podemos entender el alivio de Gilson al no haber aceptado el pagar la villa de su propio bolsillo.

Pasaron los años y Albéniz volvió a Bruselas a estrenar su *Pepita Jiménez*. Paul Gilson lo buscó, y lo encontró por medio de Rafael Mitjana, que por aquel entonces era agregado cultural de la embajada de España. Fueron a cenar los tres y al término de la cena, Albéniz se despidió de los comensales, diciéndole a Mitjana, que todo lo que sabía, *se lo debía a Gilson* (Gilson, 1942).

Pero lo que más elogiaban sus amigos y conocidos era su gran alma y humanidad. “La amabilidad y generosidad del hombre eran insuperables” nos cuenta Georges Jean Aubry. (Clark, 2002, p. 24).

No obstante, no podríamos definirlo como coloquialmente se dice *un caradura* pues casi todos los que lo conocieron coinciden en que fue siempre generoso. Se recuerda su casa como “un refugio de hospitalidad y calor para los jóvenes artistas que llegaban desde España y se encontraban en apuros”, como nos recuerda el escultor Manolo Hugué (Clark, 2002, p. 281).

Siempre estuvo dispuesto para acudir en ayuda de aquellos jóvenes artistas, compositores y músicos. Y no sólo contribuyó económicamente, su ayuda fue valiosa en muchos campos. Por poner ejemplos: consiguió una beca de 1.000 francos del rey de España para Manuel de Falla; escribió una carta de recomendación para Pau Casals para que ganara el patrocinio de la regente María Cristina, consiguió para Fauré el título de caballero de la Real Orden de Isabel la Católica; colaboró en la organización de infinitos conciertos de sus amigos; intercedió con los editores para que publicaran obras de Joaquín Turina y Enrique Granados; e incluso cubrió una parte de los gastos de edición, llegando a sufragar de su bolsillo la totalidad de los gastos de impresión del *Poème* de Chausson. Aunque a este respecto ofrecemos nuestra versión en el apartado siguiente.

Alfonso Camín (1951) nos ofrece un testimonio muy en la línea de los ideales románticos de los que hablábamos en el Capítulo 2. De nuevo se observa aquí ese fervor por lo oriental, que no sólo se vierte en las obras sino también en su imagen personal:

Albéniz se enorgullecía de tener sangre valiente y alma de moro. Ya en la madurez, su retrato con su cerrada barba negra a lo Luis Morote, su melena de noche ensortijada, su carácter firme, sus cejas amplias y negras, su mirada

fija y sensual, su ancha frente, torre del pensamiento, semáforo de fantasía; todo esto le dará el aspecto de un califa que pasea por París su fasto oriental.
(Camín, 1951, p. 46)

Francisco Rodríguez Batllori (1976) lo confirma: “Solía decir de sí mismo que era un "moro", queriendo expresar la pasión que le inspiraba todo lo andaluz. *En la Alhambra* - se complacía en repetir- *vivo como en mi propia casa*” (Rodríguez Batllori, 1976, p. 102).

Albéniz escribió al menos once obras con títulos o inspiración islámica:

- Serenata árabe (1885)

- Suite morisca (perdida)

Marcha de la caravana

La noche

Danza de la esclavas

Zambra

- En la Alhambra (de *Recuerdos de viaje*)

- Torre Bermeja (de las *Doce piezas características* 1888)

- Zambra granadina (1891)

- Orientale, y Sous le palmier (de *Chants d'Espagne*)

- La Alhambra: Suite para piano (sin componer, de la que ha quedado solo *La Vega*)

siendo el cúlmen la monumental

- Azulejos, que concluyó E. Granados por deseo expreso de Rosina.

Hablaremos ahora de Albéniz como pianista:

Tomás Bretón escribe en su diario el 24 de enero de 1886:

A las tres fui al concierto de Albéniz. Obtuvo el éxito que era de esperar, inmenso, franco y merecido. Tiene grandísimo mérito; una organización privilegiada y una resistencia excepcional. Si cultiva bien sus maravillosas aptitudes, puede ser dentro de cinco años el primer pianista de su época.

Las principales reseñas sobre el arte interpretativo de Albéniz son las críticas de la prensa inglesa durante su gira por el país anglosajón. Estas son algunas de las características de su forma de tocar extraídas de Clark, (2002):

- “El modo encantador en que ejecuta obras de Scarlatti y otros maestros del refinamiento”
Daily Telegraph (24 de octubre de 1889).

- “La suavidad aterciopelada de la pulsación y las cadencias reducidas casi a un susurro- y aún así audibles en toda la sala- habrán maravillado y admirado -y también desesperado- a los pianistas aficionados que estuvieran presentes” Rochdale Observe (22 de enero de 1890).

- “Delicado gusto, refinada lectura y exquisita ejecución” Trade & Finance (19 de junio de 1889).

- “No conmueve a su auditorio asombrándolo, sino embelesándolo” Dramatic Review (28 de Junio de 1890).

The Times remarca “la extraña capacidad de producir el pleno sonido de su instrumento sin recurrir a violencia de ningún tipo y sin exceder jamás los límites de la belleza acústica” The Times (10 de junio de 1890).

- “Su gran excelencia reside en su capacidad de tocar suavemente” Bazaar (16 de febrero de 1891).

Los críticos alemanes en cambio encontraban demasiado refinado y “afrancesado” su arte. Un crítico del Volks Zeitung describió su música como carente de la “sangre ardiente” propia de un “meridional” (Volks Zeitung 4 de marzo de 1892). Cuestión de tópicos. Walter A. Clark señala que, en el prólogo de la biografía de Laplane, Francis Poulenc escribe que “cada vez que un pianista español actuaba en París siempre había alguien que lo acusaba de ser frío y de ofrecer un interpretación sin vida” (Clark, 2002, p. 100).

Los mismos epítetos con los que se elogia su toque al piano, caracterizaron también muchas de sus composiciones. Aquí hemos reunidos diversos testimonios y descripciones, críticas y opiniones que de sus obras hacían sus contemporáneos. Uno de los más utilizados es la espontaneidad e intuición:

Albéniz era ante todo un músico instintivo y espontáneo. Es, con Chopin, el más bello ejemplo de ese tipo de artistas tan maravillosamente dotados, que no tienen apenas nada que aprender, poseedores de un talento innato para las cuestiones artísticas, y que escriben de una manera completamente impulsiva .
(Marliave, 1917, p. 34)

Parece que la intuición ha estado cierto tiempo reñida con el conocimiento adquirido:

La técnica de Albéniz puede no ser aún perfecta, es mejor que perfecta, está viva, y sus pocas imperfecciones desaparecen ante sus magistrales cualidades: Los defectos se deben a la falta de educación musical inicial; las cualidades son la manifestación de un verdadero genio. Los defectos, digámoslo en seguida, son: el abuso de pedales, el desarrollo un poco descuidado, las progresiones armónicas descoloridas, el virtuosismo inútil. Las cualidades son: una extremada vida modulante, que se manifiesta en una flexibilidad realmente única, una armonía palpitante de vida original, cuya riqueza se ve realzada por un afortunado y discreto empleo de tonalidades antiguas, una fantasía de realización extraordinaria, una divertida improvisación tonal, un fuego y un ardor rítmicos todavía desconocidos, una adorable ternura melódica. (Marliave, 1917, p. 34)

Hay que advertir, que esta opinión ha quedado hoy en día bastante desfasada. Me atrevería a decir incluso que se contradice a sí misma. Lo que sí es una triste verdad es que al estilo compositivo de Albéniz tradicionalmente se le ha acusado de cierta endebles e incluso

falta de técnica y base. Tales afirmaciones no poseen base de ningún tipo. No sabemos por qué durante un periodo, se criticaron así sus obras, porque no hemos encontrado ningún factor que así lo indique. Al contrario, sus óperas demuestran un perfecto dominio de la técnica. En realidad, parte de la culpa la tuvo Felipe Pedrell con sus escritos sobre Albéniz. Suya es la anécdota contada hasta la saciedad de que *la regla seca y fría no penetraba en su inteligencia* o que el maestro ante un caso de intuición preclara solo debe guiar al alumno sin *enturbiar el hilito de agua cristalina de su intuición*. (Véase Capítulo 2.2.1.1 p. 68)

En realidad Albéniz trabajó con Pedrell cuando solo tenía veintitrés años. Sus mayores obras las compondría más de diez años después.

De todas formas está claro, que el origen de muchas de las críticas a sus obras escénicas, eran la envidia y la repulsa hacia lo nuevo. Clark (2002) incluso habla de que Albéniz podría suponer una *amenaza* para los círculos ya establecidos de la zarzuela. Molestaba su cosmopolitismo.

He aquí una de esas críticas:

Todas sus ideas están “pensadas” para el piano. Esto explica la relativa endeblez de sus composiciones orquestales: trasplantadas del piano a un elemento que le resulta extraño, su concepción primera pierde su fuerza y su carácter; se produce una continua disparidad que perjudica el efecto general de la obra. (Marliave, 1917, pp. 34-35)

Este tipo de crítica solía ser un *ostinato* en la época, especialmente dirigidas a compositores que eran pianistas, por el debate que suscitaba el componer o no desde el piano. Se consideraba mejor compositor a quien no usaba el piano para el desarrollo de sus ideas musicales.

Sabemos que Albéniz comenzó a trabajar con Pedrell en 1883; para aquel entonces ya había estudiado en Leipzig (dos meses) y en el Conservatoire Royal de Bruselas (1877-1879), y algo aprendería en aquellas clases dado su éxito en los exámenes finales y en sus ejercicios de armonía. Según Martínez Burgos (2003), Albéniz, con dieciocho años, ya poseía una depurada técnica escolástica. Así lo demuestra un ejercicio de armonía que envió al Conde de Morphy en 1878.

Posteriormente W. S. Newman describe como “irreprochable” “la destreza en armonía” de las sonatas para piano de Albéniz compuestas en 1886-1887, tan sólo unos años después de tomar lecciones con Pedrell. (Clark, 2002, p. 73) De haber sido efectivamente “conversaciones amistosas” Albéniz debía de poseer ya una excelente técnica para componer.

Encontramos aún una prueba más que arroja algo de luz al asunto. Albéniz, que admiraba profundamente a su maestro, decía deberle al autor de *Los Pirineos* su primera “iniciación en el difícil arte de la composición trascendental” y el haber aprendido de él “el difícil manejo de los colores”

A pesar de todo, Albéniz tuvo cierta inseguridad respecto a su habilidad compositiva, por lo menos al principio. Lo que le llevaba a una insaciable búsqueda que calmara su apetito

de sapiencia. No fue una persona que bebiera de una sola fuente de saber, sino que iba aprendiendo de cuántos músicos se cruzaran en su camino. Consultaba a menudo a sus amigos con respecto a su obra y les pedía incluso corrección. Recordemos el episodio con Gilson. Bretón nos indica en su diario que tomaba con él lecciones de armonía, o al menos lo intentó:

26 de octubre de 1888. “Albéniz quedó en venir esta noche a tomar lección de armonía; le esperé hasta las nueve y media, no viniendo me fui al Suizo”

7 de enero de 1885. “Me enseñó el trabajo que prepara para el *Album* y se lo corregí”.

Durante su estancia en Schola Cantorum toma clases de contrapunto, fruto de esa insaciable necesidad de formación. Es evidente que en todos los compositores (más en los que han vivido más tiempo) se observa una evolución a lo largo de sus obras. En Albéniz esto es más que palpable, pues su vida y sus ambiciones se van reflejando a lo largo de sus obras. Fue antes de nada pianista, y encuentra en el piano su primer instrumento de expresión. Sus primeras obras son piezas de salón muy del gusto de la época, y posteriormente tenemos sus colecciones de piezas de corte hispánico. *Piececitas* como él las llamó, que nunca rechazó. Pero Albéniz pese a todo quiso y se consideró compositor de óperas.

Para evitar un posible rechazo de su música en Europa, Albéniz se inventa todas esas fantasías sobre su formación. Digamos que previene cualquier crítica, primero por ser extranjero y segundo por ser español. Así que no duda, por ejemplo, en multiplicar su

estancia en Leipzig, ya que una sólida formación en Alemania era de un prestigio absoluto a los ojos de los ingleses.

Cansado de no encontrar apoyo por parte de empresarios, directores etc, se retira a componer para su instrumento predilecto: el piano. Y compone *Iberia*. Pero su lenguaje se ha enriquecido durante los años que trabajó en las óperas. Se observa en su contrapunto, sus texturas e incluso el volumen que le exige al piano, propio de una orquesta. Su visión (o mejor dicho, su ideal acústico) es ahora orquestal. A veces parece que los signos de expresión convencionales no son suficientes para plasmar con ellos sus ideas: el *fortissimo* o el *pianissimo* le parece insuficiente con *ff* o *pp*, así que le añade más hasta llegar a las 5 *ppppp* o *fffff*.

Clark (2002) nos recuerda que Albéniz tiene una clara tendencia a la exageración. Las exageraciones que propone en sus historias y anécdotas se reflejan en su obra también, y se expresa lo mismo con la música, que de forma escrita. Por ejemplo, en una carta a su mujer escribe “que su intestino se encuentra en su habitual estado de rebelión, y que ¡¡¡¡¡¡una espantosa diarrea!!!!!! le estaba causando un gran padecimiento” con siete signos de exclamación. En otra ocasión, referida a una orquesta de señoritas que cada vez tocaban peor, afirma era *horrible, con diez erres*.

Ningún tipo de convención podía frenar su expresividad.

4.3. Albéniz y el modernismo francés. El impresionismo.

La ciudad de París, capital de la bohemia artística a finales del XIX, aporta a Albéniz más de lo que podamos suponer. Albéniz comienza a vivir en París en 1894. La Schola Cantorum se fundó ese mismo año y comienza a funcionar en 1896 con la misión de promover la música religiosa y el canto gregoriano. El investigador W.A. Clark (2002) nos desvela, a partir de un cuaderno conservado en la Biblioteca Municipal de Barcelona, que Albéniz se encuentra de lleno metido en el estudio de la música del compositor Palestrina. En 1896 se matricula para estudiar contrapunto con Vicent d'Indy y ni que decir tiene que este conocimiento del contrapunto enriquecerá sus obras posteriores. En 1897 comienza a trabajar como profesor en la misma Schola Cantorum.

A raíz de los conciertos que dio en la capital gala en 1889, Albéniz había conservado allí contactos, entre ellos Ernest Chausson (1855-1899), su esposa y la Princesse de Polignac⁵¹, en cuyos salones solía improvisar en las veladas. Allí conoció a Ravel, Massenet y Pierre Louÿs, sobre cuya novela acordó escribir un ballet, aunque de esto no se sabe nada más porque Louÿs enfermó. Asimismo, solía ser colaborador habitual dando conciertos en la *Société Nationale de Musique*. Encontramos en su círculo de amistades a Gabriel Fauré (a quien veneraba), a Ernest Chausson, a Paul Dukas (con quien mantuvo una estrecha amistad). Durante su estancia en París además conoció a Erik Satie, y asiste a los estrenos de *Preludio a la siesta de un fauno* (1894) y de *Pelleas et Melisande* (1902) de Debussy, autor con quien mantuvo una relación de admiración mutua hasta que el compositor galo provocara el famoso

⁵¹ Winnaretta Singer, importante mecenas musical, heredera de la empresa de las máquinas de coser *Singer*. Casada con Edmond de Polignac.

escándalo con Emma Bardac. La relación con este círculo de artistas franceses quedó plasmada en los escritos de Paul Gilson (1917):

Pasaron años. Oí ocasionalmente que Albéniz se abría camino con los discípulos de Franck, que constituían en París una especie de aristocracia musical. No eran numerosos. Todos, o casi todos, poseían una gran fortuna, y profesaban un desdén extremado por el *vulgum pecus* que no había seguido las enseñanzas del *Pater Seraphicus*. A pesar de su carácter *amateur*, era en definitiva gente de talento: las obras que han dejado son testimonio de ello. Vincent d'Indy, vizconde auténtico, tuvo incluso cierta genialidad.

Albéniz era entre ellos, un poco como su hijo adoptivo; amable y sonriente, se le perdonaban sus extravagancias y su estética errabunda. Se le quería porque se disculpaba amablemente- ¡y con humildad!- por su intrusión en el cenáculo, con cuya gravedad su caprichosa personalidad habría tenido, en apariencia, que acomodarse bastante mal. (p. 30)

Esta opinión, no obstante, tiene ciertas afirmaciones muy discutibles. Obviamente tratar de encuadrar a Albéniz como *amateur* dentro de este grupo está fuera de lugar. En cuanto a lo de su *estética errabunda* queremos suponer que no se referiría con ello a la *estética* de su obra...

Sí que es del todo significativa la expresión: *como su hijo adoptivo*, pues aunque con personajes como Fauré, Albéniz entabló una estrecha y verdadera amistad, existe en él una cierta actitud de *querer ganarse al grupo*.

Esto también lo sugiere Clark (2002) en base al episodio que referimos a continuación. Albéniz colaboraba con la editorial de música *Breitkopf und Härtel* en Leipzig, y en uno de sus viajes a la ciudad germana intentó convencer a los editores para que publicaran el *Poème* de Chausson para violín y orquesta. Ante la negativa de estos, que calificaron la obra de *estrafalaria*, Albéniz se ofreció a costear él mismo la publicación, pero rogando que esto se mantuviera en secreto. A su vuelta, Chausson (que por otro lado hubiera podido cubrir personalmente los gastos, pues poseía mayor fortuna que el español) quedó encantado. La respuesta de Albéniz fue “¡soy todo un señor de cierta importancia!” (Clark, 2002, p. 189).

Algunos autores citan esta anécdota como prueba del carácter generoso de Albéniz, pero también se puede observar bajo otra óptica. Al compositor español le interesaba sobremanera *aparentar ser un hombre influyente* ante este grupo. La verdad es que el autor catalán se halla envuelto por la vanguardia francesa y esto se deja sentir en su música pues desarrolla un estilo más sofisticado.

En Albéniz, se conjugan todos los tópicos. Reúne las todas condiciones del artista romántico: el niño prodigio, el viajero, el artista bohemio y cosmopolita, el español apasionado y temperamental... se deja influir por el modernismo francés, por su refinamiento. Hay algo de impresionista en él. Aunque esta relación es de total antagonismo pues él mismo reconoce en multitud de ocasiones que rechaza el modernismo francés.

En una carta a Rosina el 24 de marzo de 1897 escribe:

“La verdad es, que esto anima y me convence de la imprescindible necesidad de abandonar París y su infecta atmósfera artística; ¿pero no empieza también Bruselas a estar contaminada por idénticos miasmas?” (Clark, 2002, p. 191).

En otra misiva a Bretón igualmente aconseja: “guárdate de los modernistas franceses, están locos” (Clark, 2002, p. 191).

Pero una persona que convive y trabaja envuelto en la atmósfera de un movimiento artístico es difícil que escape a sus influencias. Lo quisiera o no, Albéniz no puede zafarse de las novedades estéticas de la Francia de *Fin du siècle*. Mencionemos una vez más que Albéniz había estudiado en Bruselas.

El pintor Rusiñol, quien coincide con él en Francia en este periodo, reconoce:

Eramos impresionistas a pesar nuestro. Yo pertenezco también a esa realización delicada y muy púdica en cuestiones del sentimiento, que prescribía esa corriente. Albéniz lo era con una irrevocable tendencia. En nuestra juventud pugnábamos por desasirnos de esa inclinación, zarandeados por una estética que no consentía la limitación de ese vuelo gracioso e intrascendente. Wagner nos hizo mucho daño. Malhumoró nuestro espíritu dejando en él una desazonada conturbación. Apenas osábamos enfrentarnos con nuestra propia sinceridad. Y éramos wagnerianos con una

autoantropofagia despiadada...A Albéniz lo salvó su forzado desarraigo de España. Tenía una imaginación emotiva muy desarrollada que acuciaba prodigiosamente la evocación española y ella es la que le inundaba de sugerencias y motivos hispánicos...Sí, éramos impresionistas y no podíamos escapar de esa dimensión, ni debíamos...Todo un ambiente impresionista favorecía a su temperamento y le daba alas para un vuelo por el ámbito ibérico como el que inicia en su última época. (Serra Crespo, 1944, p. 125)

Existe otro episodio, ya famoso, vivido en París por Joaquín Turina. Es de un valor inmensurable y además viene a retratar la estética musical del París de fin de siglo. Lo resumimos aquí porque vale la pena:

Allá por el año 1907 escuchaba yo un concierto del cuarteto Parent, en la Sala Aeolian de París, cuando se sentaron junto a mí dos señores que hablaban español. Naturalmente, puse atención a lo que decían. Parent y sus colegas estrenaban aquella noche un cuarteto modernista con unas disonancias horribles. «¡Qué mal suena esto! -dijo uno de mis vecinos- ¿Y qué quiere usted? - le respondió el otro- Estas cosas están de moda ahora y yo mismo estoy escribiendo una serie de piezas en las que empleo los mismos procedimientos» . Era Albéniz, que hablaba de su serie de piezas titulada *Iberia*. (Turina, 1944, p. 115)

Turina continúa narrándonos cómo conoció a Albéniz, y cómo estrenó un quinteto para piano siguiendo las consignas estéticas de la Schola Cantorum y de César Franck. Albéniz intercedió para que se editase aquel quinteto, pero antes hizo prometer a Turina que no compondría más música franckiana, sino que debía escribir música basada en la música popular andaluza.

Francisco de Paula Valladar nos recuerda que a Albéniz lo llamaban los críticos europeos el *Debussy español*, por el modo peculiar del desarrollo melódico, rítmico y armónico de sus piezas (Orozco, 2002).

Sobre su relación con Debussy, se ha desmentido en innumerables ocasiones que Albéniz estuviera enemistado con él.

Enrique Franco menciona que Manuel de Falla afirmó en cierta ocasión: «Es absolutamente falso que Isaac Albéniz fuera enemigo de la música de Debussy, la que, muy al contrario, admiraba mucho». Contra esta leyenda la viuda de Albéniz ha protestado varias veces. En 1931 escribe en una carta, que sobre este tema “pueden dar fe los buenísimos amigos de mi marido, Manuel de Falla y Paul Dukas” (Franco, 1982, p. 22).

Claude Debussy había visto actuar al español en un concierto en 1889 en la Sala Erard, donde interpretó entre otras, la obra *Torres Bermejas*. Al concierto también asistieron otros músicos como Ravel, Fauré, Dukas y Widor. A todos les entusiasmó el modo y la facilidad que tenía Albéniz de evocar el sonido de la guitarra. (Clark, 2002). El compositor

francés era un ferviente admirador de la obra del español como lo demuestra en sus escritos sobre música española:

Peu d'œuvres en musique valent: El *Albaicín*, du troisième cahier d'*Iberia*, où l'on retrouve l'atmosphère de ces soirées d'Espagne qui sentent l'œillet et l'aguardiente...C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts. Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a bu, entendu, jusqu'à les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation. (Debussy, 1971, p. 251).

Que se podría traducir de la siguiente manera: “Pocas obras en música valen tanto: *El Albaicín* del tercer cuaderno de *Iberia*, donde encontramos la atmósfera de esas noches de España que huelen a clavel y a aguardiente... Es como los sonidos sordos de una guitarra que se queja en la noche con bruscos despertares, nerviosos sobresaltos. Sin retomar los temas populares con exactitud, es de alguien que los ha bebido, oído, hasta que los ha hecho pasar por su música sin que nos pudiésemos dar cuenta de la línea de demarcación.” (Traducción propia)

La afirmación de Debussy es certera cuando escribe que la melodías populares habían pasado a la música de Albéniz sin dejar rastro alguno de la línea divisoria.

Eritaña, du quatrième cahier d'*Iberia*, c'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais. Une foule incessamment

changeante passe jetant des éclats de rire, scandés par les sonnailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.

Il y a bien d'autres choses encore, dans ces cahiers d'*Iberia*, où Albeniz a mis le meilleur de lui-même, et porté son souci d'«écriture» jusqu'à l'exagération, par ce besoin généreux qui allait jusqu'à «<jeter la musique par les fenêtres>>. Les autres compositeurs, sans dépasser Albeniz, marchent dans le même chemin, seulement, les influences d'Albeniz étaient très nettement françaises, elles semblent devenir allemandes, au moins dans la forme, chez ces derniers (Debussy, 1971, p. 251-252)

Cuya traducción reza aproximadamente: “*Eritaña*, del cuarto cuaderno de *Iberia*, es la alegría de las mañanas, el encuentro propicio de un albergue donde el vino es fresco. Una multitud incesantemente cambiante pasa echándose a reír, entonados por el ruido de los tambores vascos. Jamás la música ha alcanzado impresiones tan diversas, tan coloridas, los ojos se cierran como deslumbrados de haber contemplado tantas imágenes.

Hay muchas otras cosas todavía, en esos cuadernos de *Iberia*, donde Albéniz ha puesto lo mejor de sí mismo, y llevado su éxito de “escritura” hasta la exageración, por esta necesidad generosa que iba hasta “tirar la música por las ventanas”. Los otros compositores, sin adelantar a Albéniz, caminan en el mismo sentido, solamente, las influencias de Albéniz eran claramente francesas, pero en el caso de esto últimos, parecían venir de los alemanes, al menos en la forma”. (Traducción propia)

Clark (2002) refiere que Enrique Granados visitó a Albéniz en su lecho de muerte y allí le leyó una carta de Debussy en la que informaba que bajo su recomendación y la de Fauré, Dukas y d'Indy el gobierno francés le concedía a Albéniz la Cruz de la Legión de Honor.

En realidad fue admiración recíproca entre sí la de estos autores. Pero hay que reconocer, que a Albéniz le exasperaba en extremo las comparaciones con el galo. Ese fue el caso de la carta de pianista portugués Vianna da Motta, que desató la cólera del compositor español al sugerir influencias francesas en *Iberia*.

Por otro lado, la influencia fue también recíproca si se tiene en cuenta la cronología de las obras para piano más en línea con *Iberia*:

Estampes 1903 (que incluye *Soirée dans Grenade*)

Images 1904 y 1907

Préludes 1090 y 1913 (que incluye la *Puerta del vino*)

Iberia para orquesta 1905 -1908

Algunos autores comentan que fue Ricard Viñes quien interpretaba para Debussy la música de Albéniz. Nosotros pensamos que no hacía falta ningún intermediario en este caso. Debussy conocía la música del español sin necesidad de terceras personas.

Por otro lado, no hay *simbolismo*⁵² en las obras de Albéniz. Prefiere los efectos inmediatos. Aunque sí es de mencionar, que Maeterlinck, el autor de *Pelléas*, al que Debussy

⁵² Nos referimos aquí al movimiento literario francés que sí afectó a la música de Debussy.

puso música, quiso una colaboración con el músico español para hacer una ópera con título *Alladine et Palomides*, ante la negativa de Albéniz, lo intentó con otra, que debía llamarse *Beatrice* pero tampoco esta fraguó.

Iberia lleva como subtítulo *doce nuevas impresiones*. Precisamente igual que las posteriores *Noches en los jardines de España* de Falla y de las *Impresiones sinfónicas* de Ángel Barrios. Bajo nuestra opinión, la relación de Albéniz con *el Impresionismo* se debe tratar desde el punto de vista pictórico. Albéniz quiere pintar paisajes, describir ambientes con su música, y lo consigue. Su segunda pasión era la pintura, recordemos como desde joven se advertía su pasión por las pinacotecas y cómo él mismo pintaba. Gustaba de coleccionar cuadros de pintores contemporáneos españoles, y es muy posible que esa pasión le llevara a iniciar incluso la amistad con Ernest Chausson.⁵³

En trabajos anteriores describíamos a Albéniz como el pintor del sonido.⁵⁴ Recordemos la afición por la pintura que desarrolló desde muy joven, arte que según parece también practicaba. Esto lo demuestra la anécdota recogida en sus *Impresiones y diarios de viaje*, donde cuenta que estando en Budapest, como no le llega el dinero de su padre, para distraerse mientras espera, se va a Buda a *pintar*⁵⁵. Recordemos que Albéniz y Zuloaga y otros pintores además coincidieron en Granada en las reuniones en casa del Polinario. Más tarde, sus mayores tonos de color los conseguirá en su música:

⁵³ Clark (2002) sugiere que la colección de pintura en casa de los Chausson, que incluían obras de Degas, Renoir y Puvis de Chavanne atraería indudablemente a un amante del arte como Albéniz..

⁵⁴ Trabajo de investigación para la consecución del DEA, 2009.

⁵⁵ En su *Diario e impresiones de viaje* refiere el 22 de agosto "El dinero no ha aparecido. Voy a Buda a pintar" (Franco, 1990a, p. 28)

Lo que he compuesto es toda aquella vega granadina contemplada desde la Alhambra. La vega verde, con sus cultivos y sus “inmensos paños de billar”, que dice Rubén. La otra tarde hice oír la obra a Ignacio Zuloaga. Me dijo que había dado con el color del cielo, que tiene un poco del cielo mahometano. Comprendo su entusiasmo por el color. Yo, ya lo ve usted, no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas. (Romero, 2002, p. 213)

Joseph de Maliarve también habla de sus obras refiriéndose a ellas como *pintura musical* para piano. Paul Dukas nombra a Albéniz como «paisajista de ubérrima paleta». La originalidad de Albéniz radica en su mentalidad *impresionista*, según la cual los pintores no pintaban una tormenta sino la impresión que esta causaba... Sus composiciones no se basaban en melodías concretas del folklore. No eran meras transcripciones, sino que recogía la esencia del folklore y a partir de ahí surgían sus personalísimas composiciones. Esta mentalidad se observa ya en sus primeras obras, mucho antes de marchar a Francia, por lo que no es conveniente decir que el impresionismo influyó en él decisivamente. Más bien diríamos que, con sus ideales estéticos, encajó mejor con este movimiento, y se sintió más *a gusto e identificado* con esta corriente creativa. En este sentido fue un absoluto pionero.

En su biografía sobre Albéniz, Laplane (1956) afirma que Albéniz no tiene predecesor inmediato, sino que España estaba ausente de la vida musical internacional hasta que él apareció. Según este autor, Albéniz sería el primer compositor español en hacer música nacional, como fruto de una re-invencción o re-creación personal de los elementos musicales que le ofrecía la cultura popular, y no como un *corta y pega* de motivos populares. Estos elementos los había ido absorbiendo y asimilando como parte de su ser, gracias a sus

experiencias a lo largo de la vida. Este es el poder sugestivo de su música (que despierta en el oyente *impresiones* de sus experiencias previas vividas) sin necesidad de imitaciones banales.

Seguimos con Ramiro de Maetzu:

He pensado más en la Granada mora de los últimos siglos medievales. Toda su música es música de recuerdos y añoranzas. Se piensa en los moros de la decadencia sumidos en la sensualidad y en la pereza pero orgullosos de su Alhambra y su pasada gloria. (Orozco, 2002, p.83)

Obviamente este estilo sutil no cuadra con el casticismo zarzuelero de la *España de pandereta* que dominaba el panorama de la península y que algunos críticos se empeñaban por encumbrar, (o mejor dicho el bolsillo de ciertos empresarios, que veían cómo con esto se llenaban los teatros). Multitud de autores coinciden en este punto: Albéniz huye de la simple *anécdota* andaluza, del *gitanismo*:

En Albéniz la esencia musical trasciende del mismo impresionismo o de la música de programa al modo de Debussy o Ravel, pero antes que ellos, por ese espíritu de interioridad intimista o de lejanía entrevista desde el propio paisaje real. Es decir, desde esa moral trascendente de perseguir el espíritu del paisaje y crear su expresión melódica. Falla en cambio recurrirá al dato del cancionero y la canción popular a la que añade armonización. (Orozco, 2002, p.50)

Esta sofisticación armónica, elaboración rítmica y huida del españolismo fácil de pandereta, les sonará a los contemporáneos (e incluso posteriores) acostumbrados al *pum-*

chim pum-chin declarado, a contaminación francesa. Es frecuente el siguiente tipo de opiniones:

Porque el españolismo musical de Albéniz es un españolismo vestido a la francesa, ligero, fácil, insinuante, pero que no tiene ni puede tener el color, ni el temple, ni el tono fuerte y vigoroso que por aquí tienen las cosas; su música española es como una aldeana que vuelve a su tierra vestida de *midi-nette*, muy graciosa, muy linda, pero sin el traje ni los modales castizos. (Villalba, 1909, p. 61)

Son cuadros libres, de musicalidad personal, donde lo único que suele conservarse con pureza es el ritmo, entregándose, tanto en las armonías como en las falsetas, al moderno gusto de la escuela francesa contemporánea. (de Roda, 1911-1913, p. 73).

No nos extraña que a Albéniz, en su lecho de muerte, se le saltaran las lágrimas al recordar el rechazo de España hacia sus obras. Ramiro de Maetzu, por aquel entonces corresponsal del ABC, escribe en 1908 *Granada en Londres* referido a un concierto del *Trio Iberia* en la ciudad inglesa:

Todas las piezas que han tocado, son españolas. Las más, de Albéniz, que en sus primeros años se dedicó a refinar la música popular andaluza, elevándola en sutilezas de la orquestación más moderna, al punto que en

algunas de sus obras parece fundirse el espíritu de Debussy en el alma de los gitanos del Sacro Monte. (Orozco, 2002, p. 83)

Para Antonio Iglesias, *Evocación* es “una España irreal, adivinada en el ensueño, vestida con patrones impresionistas, botón de muestra de una influencia recíproca albeniziana-debussysta” (Iglesias, 1987, p. 226).

Albéniz siempre estuvo preocupado por estar al día. En alguna ocasión escribió a su editor diciendo que iba a modificar la partitura para hacerla más *moderna*. Pero ¿cuáles son los rasgos musicales propios del ambiente creativo que rodeaba al compositor y que supuestamente el asimiló? Estos rasgos *franceses* nos los explica mejor Walter Aaron Clark (2002). Por ejemplo, la *sexta aumentada francesa*, aunque en este caso *españolizada* con un semitono discordante, al que Mast llama “acorde de sexta ibérica”:



Fig. 3. Extraído de Clark (2002).

-La utilización de la escala de tonos enteros, aunque dejó de utilizarla a partir de *Lavapiés* después de oír las insinuaciones de que su música se estaba pareciendo demasiado a la de Debussy. Por ejemplo en los compases 95-102 de *Evocación*:



-La huella del impresionismo se observa en las indicaciones a lo largo de toda la *Iberia*: *très lointain, absolument atténué, très doux, brusquement...*

-La minuciosidad con la que detalla los signos articulación *staccato, acento, legato, non legato, seco...*

De nuevo nos parece acertada la idea de Walter Aaron Clark (2002) que compara el final de *El Corpus en Sevilla* con *La Cathédrale engloutie* de Debussy, con esos pedales largos y la recreación del espacio con diversos planos sonoros, que van perdiéndose con un *très lointain*. Lo realmente grandioso es que Debussy no la compuso hasta 1910, un año después de la muerte de Albéniz, por lo que en este caso aquel se anticipa a la obra del francés.

Después de la muerte de Albéniz, llegó a España el *Pelléas y Melisande*, y la moda debussyniana, que traspasó las fronteras de Francia y se coló en España. En esos años casi nadie se acordaba de Albéniz; únicamente Malats, Granados y unos pocos se preocupaban por mantener vivo su recuerdo.



4.4 Albéniz y el flamenco

La primera pregunta que uno se hace al escribir un trabajo de este tema es obvia: ¿pudo tener contacto Albéniz con el primigenio y auténtico flamenco? y de ser así ¿cómo y dónde pudo llegar a él? ¿quién le pudo conducir?. De todos es sobrado el amor y la dedicación que tuvo Manuel de Falla por este arte y es conocida también su organización del Concurso de Cante Jondo en Granada. Pero al fin y al cabo Falla es andaluz y vivió mucho tiempo en Andalucía. De Albéniz, natural de Cataluña, no se tienen muchos datos de que viviera en Andalucía salvo el par de conciertos que ofreció por el sur. ¿Por qué se sentía Albéniz tan andaluz? ¿Por qué esa pasión por Andalucía? Estos conciertos nos ofrecen la primera pista. La mayoría de piezas que compuso fue de temática andaluza.

Granada es “el mismo corazón de andalucismo de Albéniz y desde allí circula la sangre creativa a todas las demás partes de su cuerpo musical” (Clark, conferencia 2009).

En 1872 el joven Isaac ofrece un concierto por primera vez en Granada. Según nos informa Giménez Miranda, durante ese tiempo traba amistad con el granadino Cándido Peña y cuando vuelve a la ciudad en julio de 1881 se hospeda en su casa.

Algunas distinguidas familias granadinas aficionadas a la buena música y atraídas por la celebridad del artista acudieron a las personas con quienes éste había establecido relaciones de amistad (sic) para que lograsen que el músico ofreciese audiciones con carácter privado en los domicilios de tales familias. Así el 11 de julio de aquel año, en la Casa de Tiros, que por entonces habitaba

don Lino del Villar, su sobrino Eduardo Soria, musicólogo granadino, organizó un recital de piano en el que Albéniz interpretó obras de Weber, Bach, Mendelssohn y Chopin. (Seco Lucena, 1982, p. 105)

Esa misma noche, Albéniz visitó a Rafael Contreras, conservador y restaurador adornista de la Alhambra, que vivía precisamente en el edificio contiguo a la Puerta del Vino⁵⁶. (Donde en los últimos años han estado ubicados la venta de tickets, los servicios y la consigna y el guardarropa).

Los Contreras se dedicaron, con la mejor de las intenciones, a devolver al edificio su pasado glorioso, sin embargo, basándose en el gusto orientalizante de la época, le otorgaron un aspecto que en realidad nunca llegó a tener. Él precisamente fue quien guiará por toda la Alhambra durante su estancia en Granada a un Albéniz extasiado por el arte nazarí, compartiendo con él la historia y el arte del monumento.

La cuestión es que esa misma noche acude a esa vivienda donde se encuentran un pequeño círculo de amistades íntimas de los Contreras (entre los que se encuentra el padre de Luis Seco Lucena y Francisco de Paula Valladar⁵⁷) y allí mismo conoce a Lina (Eugenia) Contreras, la elegante y bella hija de Rafael Contreras, de quien se enamora. A raíz de esto, y del éxito que despertó su audición entre los allí presentes, prometió componer una ópera cuyo argumento estuviera inspirado en la historia islámica granadina. Al final, de este proyecto

⁵⁶ Según Seco Lucena (1982) en el momento de escribir su crónica este edificio estaba destruido. Hoy en día el edificio está reconstruido y solo conserva una pequeña placa que recuerda la estancia de Albéniz allí.

⁵⁷ Francisco de Paula Valladar fue Académico de Bellas Artes de Granada, crítico de *El defensor de Granada*, fundador del Primer Patronato de la Alhambra y el Generalife y discípulo de Felipe Pedrell.

nada se supo, pero Francisco de Paula Valladar nos narra que escuchó a Albéniz en casa de los Contreras improvisar una melodía que después tomó forma en su pieza *Granada*. (Orozco, 2002)

Sobre su estancia en la ciudad, Albéniz escribe en una carta: “No puedo describir mi permanencia en esta tierra de ensueño sino componiendo” (Albéniz, citado en Giménez Miranda, 2010, p. 86). Y así hizo. Sin duda Granada es una constante en sus composiciones. Al menos ocho piezas hacen referencia directa a la ciudad:

-Torres Bermejás 1886

-En la Alhambra de *Recuerdos de viaje* 1886-7

-Granada o Serenata 1891

-Zambra granadina 1891

-La Vega 1897

-El Albaicín 1906

A las que hay que sumar el *Generalife* 1907, como parte suite orquestal de las que solo inició ocho páginas y *Azulejos*, su obra póstuma que concluyó su amigo Enrique Granados y referida a los zócalos del palacio nazarí (azulejos que, según parece, fueron expoliando los sucesivos viajeros ingleses). Según Manuel Orozco (2002) habría que añadir también *Dos caprichos andaluces* (1887 y 1888) la *Suite morisca*, hoy desaparecida.

Albéniz amaba esta ciudad. Decía que Granada era “el tesorero de la música andaluza” (Carta a Moragas, citado en Orozco, 2002, p.47). Y lo demuestra tanto componiendo como en sus cartas:

Vivo y escribo una serenata romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra. No voy a componer la embriaguez de la juerga colectiva: busco ahora la tradición, que es una mina de oro... La guzla (instrumento árabe de cuerda) arrastrando perezosamente los dedos sobre las cuerdas. Y por encima de todo un lamento desentonado y desgarrador...Quiero la Granada árabe, la que es todo arte la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza. (Giménez Miranda, 2010, p. 86)

Y añade:

Es preciso que yo naturalice Granada en Cataluña... creo que Granada, donde estoy, es el tesoro de la música andaluza. Yo creo también que debo escribir esto y estoy convencido de que mi juventud está llena de experiencia musical para lanzarme a la conquista de esta tierra maravillosa en la que hay exquisitez, cordialidad y amor, pero todo ello guardado como los árabes guardan las flores en su jardín y las mujeres de sus palacios. (Giménez Miranda, 2010, p. 87)

Con la descripción de su pieza *Granada* a la que al principio tituló como *Serenata*⁵⁸ nos da la primera pista:

Resultará un poco romántico y poco práctico, pero ¡qué le vamos a hacer! Estuve tentado de poner, como subtítulo recogimiento espiritual. Indudablemente se me habría tildado de pretencioso. Dejémoslo en serenata y alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos contemplándola a través de bailaoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola de su vestido de batista. Granada no es eso, amigo Moragas, y la Granada que yo pretendo dar a conocer a mis paisanos, los catalanes, debe ser en este momento, todo lo contrario. (Giménez Miranda, 2010, p. 86)

A nuestra pregunta ¿dónde y cómo Albéniz pudo entrar en contacto con la música flamenca del momento? la respuesta es: fue precisamente en Granada, y fue en la Taberna de Antonio Barrios Tamayo *el Polinario*, padre del célebre granadino Ángel Barrios, situada en la calle Real de la Alhambra, instalada la casa sobre unos baños árabes. Esa calle era el lugar preferido de hospedaje de los viajeros cultos, rodeada por cármenes y guitarrerías. Como la Pensión de Manuel Carmona, reconvertida de villa en pensión con vistas a los jardines del Partal y del Generalife. Allí se hospedarían Manuel de Falla, Washington Irving e Isaac Albéniz:

“La verdad es que el lugar, esa calle Real tenía cierto encanto, no sólo por la musicalidad de los arroyos y las aguas subterráneas, sino por los pianos de las pensiones y las villas, así

⁵⁸ En las obras de Albéniz no encontramos muy frecuentemente la misma música con distinto título. Véase el *Catálogo sistemático descriptivo* de Jacinto Torres

como los rasgueos del "temple" de los instrumentos de los excelentes guitarreros del barrio" (Valladar, citado en Orozco, 2002, p. 33).

Precisamente Luis Seco Lucena (1982) también afirma que Albéniz, durante su estancia granadina, o se encontraba en la pensión estudiando (y para lo cual necesitaba un piano) o se hallaba en los salones del palacio nazarí.

Orozco (2002) nos habla de la Taberna de Antonio Barrios, padre de Ángel Barrios, que de baños árabes pasó a ser propiedad de la familia Barrios desde el siglo XVIII y reconvertida en vivienda. El establecimiento era a la vez taberna-comercio de especias, sedas, tabaco, perfumes, comestibles y lugar de encuentro de viajeros y amigos:

Algo más que una tienda, y más que una taberna, la Casa del Polinario, en razón de su popularidad y simpatía, se va a convertir en el núcleo social indiscutible de todas las familias del recinto y clases, y en lugar de encuentro de viajeros y amigos; especie de Parnaso o academia del diálogo y el arte (Orozco, 2002, p. 22).

Esta taberna se convierte en el más importante de los círculos sociales de la vida cultural granadina, especialmente de las familias de bien de los cármes granadinos. Allí acuden notables pintores locales y foráneos que allí acudían a pintar la Alhambra y alrededores, como Muñoz Lucena, Sanchez Solá, Sargent, Zuloaga, Regoyos, Sorolla y Ruisiñol. Este último se alojó en la Casa del Polinario y les regaló algunos cuadros. La amistad que Santiago Ruisiñol le profesaba a Barrios-padre queda patente en la opinión que

éste le merece: era un excelente cantaor flamenco, entendía de pintura y no le echaba agua al vino. (Pérez Vela, 2013). Antonio Barrios poseyó una gran vocación por la pintura paisajista. Recordemos también que Albéniz gustaba tener en casa cuadros de Zuloaga, Regoyos, Sorolla y otros pintores españoles.

La guitarra es el instrumento indispensable en las tertulias cultas granadinas. Según Orozco en esa época hay en Granada dos mundos flamencos encontrados: por un lado el submundo del Sacromonte, de población principalmente gitana donde se mixtifica el cante, y por el otro lado el mundo de los estudiosos y puristas del que ellos llamaban “el auténtico cante andaluz” y junto a éste florecía la guitarra como instrumento solista de concierto. Este último ambiente es el de don Antonio Barrios "El Polinario", cuya escuela pasó luego a su hijo Ángel, Manuel Jofré y donde se inicia Andrés Segovia.

Hay que advertir, que esta descripción de esos mundos casi antagónicos, caracterizados forma ruda como el bueno y el malo, es un intento de Orozco de diferenciar el *cante culto andaluz*, de aquel otro salido de burdeles y tabernas (vulgar e impuro). Durante cierta época fue costumbre intentar desmarcarse de *lo flamenco*, por estar relacionado con las malas costumbres de la vida nocturna. *Lo flamenco* era sinónimo de los peores adjetivos peyorativos que se le podía dar al vulgo. Observemos las palabras de Pedrell quien escribe en su crítica sobre la *Rapsodia española* de Albéniz: “Las rapsodias de no importa qué autor no serán ridículas, porque las aceptamos a título de epopeya nacional (...) porque estamos acostumbrados a oírlas destrozarse, parodiar y *flamenquizar*” (Pedrell, 1888, p. 67).

Flamenquizar era un término pues, que se refería precisamente al fenómeno que en esos momentos sucedía en los cafés cantantes, que no era sino que los profesionales del cante *hacían suyos, personificaban, estilizaban* los cantos populares dándoles unos rasgos que después se definieron como *género flamenco*. Aunque parece que a la vista de las palabras de Pedrell, no era otra cosa que “destrozar esos cantes populares”.

Por otro lado, Ocón recoge la filiación entre lo flamenco y lo gitano en su descripción a pie de página sobre el *Polo gitano o flamenco*: “en el uso vulgar de Andalucía suelen emplearse como sinónimos estos dos adjetivos” y añade:

Aunque el Polo es un canto muy conocido, está reservada su ejecución á ciertos cantantes del pueblo que por lo regular no saben ni aun leer. Esta clase de artistas, que hacen profesión de su ejercicio cantando en los cafés y otros sitios públicos, son los que conservan más o menos pura, la tradición del género llamado gitano. (Ocón, 1874, p.92 y 99)

Volvamos a la Taberna del Polinario:

De todos los estilos flamencos, improvisador sin concesiones a la impureza, estudioso de variaciones, cadencias y derivaciones regionales, don Antonio fue el depositario que muchos siglos de expresión del instrumento. Se convirtió así en el gran embajador de un arte que se estaban mixtificando y degradando. Fue maestro de su hijo Ángel y de unas generaciones granadinas de cultivadores de

la guitarra y los viejísimos estilos y cantes, y a la vez, el depositario de una larga tradición guitarrística entre lo culto y lo popular. (Orozco, 2002, p. 23)

Esa guitarra será la referencia estética para Isaac Albéniz. Si hubo un momento en el que Albéniz gozó de calma y tiempo para impregnarse del cante andaluz, fue éste. Antonio Barrios recogía la tradición de la guitarra flamenca granadina de a través de su amigo Antonio Rodríguez *Maliperi*, (también escrito como Maripieri, o Malipieri) hijo del célebre guitarrista Rodríguez Murciano, de quien ya hablamos en el Apartado 3. *Maliperi* estaba absolutamente implicado en la vida cultural y social de la Granada del XIX y asistía a la tertulia *La cuerda* de Pedro Antonio de Alarcón.⁵⁹ Recordemos que éste último es el autor *El sombrero de tres picos*, obra literaria en la que se basó Manuel de Falla para componer el Ballet que lleva el mismo nombre. El *Polinario* también fue uno de los pilares del flamenco en Granada, pasando esta tradición a su hijo Ángel y compartiéndola también con Albéniz y con Falla. No es difícil imaginar que además Albéniz hiciera incursiones por el Sacromonte y el Albaicín.

Según todo esto, Albéniz no solo habría conocido en directo el flamenco de la década de los 80, sino además el de primer orden. Otra cosa muy distinta, sin embargo, es que Albéniz conociera las diferencias entre los estilos de la época y cada uno de los *intrínquilis* (métrica, compás, estructuras armónicas) flamencos. Música flamenca que, además según veremos, no existía tan tipificada ni clasificada. Para ello hubiérase dedicado en profundidad a este menester, y de eso no nos habla en ninguno de sus escritos. En su artículo Giménez

⁵⁹ Luis Seco Lucena, en cambio escribe, que fue Ronconi, el cantante italiano quien fundó *La cuerda*, en el Carmen de Buenavista.

Miranda (2010) incluye la afirmación de Kalfa según la cual Albéniz además habría seguido a Paco *el de Lucena* durante seis meses. De esto no poseemos más datos, ni el autor los ofrece. Por lo que, por ahora, habrá que poner en entredicho. Lo único que se puede especular, es que el cuando el guitarrista ofreció un concierto en la Sala Erard de París en 1895, el compositor, que se hallaba en la ciudad por aquel entonces, se encontrara con él. De si Albéniz acudió a ver el concierto, no hay dato ninguno.

Eso sí, el amor por su Granada idealizada, perduró siempre y Albéniz continuó su amistad Ángel Barrios toda su vida. Cuando Ángel viaja a París se hospedarán en su casa, encontrando allí a los mismos amigos de las tertulias granadinas de su padre: Zuloaga, Rusiñol, Cassadó y Turina.

Fruto de esta amistad es la dedicatoria del cuarto cuaderno de *Iberia*. Barrios a su vez llevó por toda Europa la música de Albéniz, transcrita para su Trio Iberia (guitarra, laúd y bandurria) que formaba con Devalque, y Artea. El granadino le fue fiel hasta el final, de hecho fue de los pocos amigos que pudieron visitarlo en su lecho de muerte. Barrios le recordaba a su estancia en Granada. Unos años antes Albéniz había escrito en una carta a su amigo Moragas:

Yo escribo para Andalucía y llevo hechas, con este Albaicín y Torre Bermeja, cuatro composiciones sobre Granada en veinte años y pico. ¿Qué le pasa a Granada que tanto se adentra en los artistas catalanes? Santiago Rusiñol va diciendo a todo aquel que quiera oírle, que son muchos, que nosotros, los catalanes, somos los verdaderos comisionistas del arte en el norte de la

Península, y que por el alma granadina y para que no hagan chapucerías en las reconstrucciones de la Alhambra, velamos pluma, pincel y solfa al brazo. Ya está listo El Albaicín. Me propuse mirar cara a cara a Granada y me he llevado su espíritu. Niza, 1906. (Franco, 1982)

Pero no fue solo el flamenco de Granada el que llevó Albéniz a la partitura. La más genuina referencia es la cita de la malagueña de Juan Brea en su *Rapsodia española*. ¿Llegó a tener contacto Albéniz con Juan Brea? ¿Lo escuchó en directo?. De esto no existe testimonio alguno. Si lo escuchó en Málaga o en Madrid, pertenece al terreno de la especulación. Pero sí podemos afirmar que Albéniz estuvo por primera vez en Málaga 1872 dando un concierto y luego en 1882 en la Sociedad Filarmónica. El periódico *Sur* de la capital de la Costa del Sol dedicó un artículo el 12 de abril de 2010 donde recoge el testimonio de Manuel del Campo⁶⁰, según el cual existen unas actas del Conservatorio de Málaga que demuestran que Albéniz fue nombrado profesor honorario de la institución en 1883, en la que impartía clases de piano y armonía. Desgraciadamente, esta información no ha podido ser corroborada por la autora de esta tesis, pues tales actas se encuentran, en el momento actual en cajas de cartón de mudanza, propiedad de la Sociedad Filarmónica, y se encuentran en fase de reubicación. Esperemos que la diligente directiva de esta sociedad finalice con éxito esta labor, para que todos podamos disfrutar de tal información.

Junto con Granada, Málaga es otra de las constantes favoritas en la obra del compositor, estas son las obras referidas a la ciudad:

⁶⁰ Manuel del Campo y del Campo, músico, célebre investigador malagueño y presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

-Malagueña de *España*

-Rumores de la Caleta de *Recuerdos de viaje*

-Málaga de *Iberia*

-Malagueña de Juan Brea en la *Rapsodia española*.

Quizá su obra *En la Playa* tuviera algo que ver, aunque esto es especular demasiado.

Como hemos visto en otros capítulos, Málaga con sus cafés cantantes, era una de las capitales del flamenco. Es muy llamativo desde luego que Albéniz dedicara una obra (precisamente unas malagueñas) al barrio malagueño de La Caleta, barrio que por aquel entonces albergaba, por un lado, las residencias de la creciente burguesía (un poco más arriba, en el Limonar, las residencias de la aristocracia) y, por otro, algunas de las más célebres tabernas y cafés-cantantes del momento. Donde las malagueñas obviamente sonaban hasta la saciedad y donde eran artistas habituales Juan Brea y la Trini. Basta dejar volar la imaginación para hallar el nexo de unión que nos falta. Pero, desgraciadamente, hasta ahora solo podemos eso...fantasear.

4.5 *Iberia* 1905-1908.

En 1905, gracias a los contactos que conservaba en Bruselas, Albéniz consiguió que se representara en la capital belga su ópera *Pepita Jiménez* y su zarzuela *San Antonio de la Florida*.

Las producciones gozaron de un enorme éxito en toda Bélgica (Lieja, Brujas...), así como en otras ciudades como Leipzig, Londres... El crítico de *Le Temps*, Pierre Lalo⁶¹, llegó incluso a decir de él, que era “uno de los mayores inventores de ritmos de todo el universo”, (Clark, 2002, p. 249) y eso que aún no había conocido *Iberia*.

Sin embargo, ante la imposibilidad de conseguir ninguna representación de *Merlín* y el desinterés reinante en España hacia sus obras, decide dedicarse a lo que él llamó la *segunda vía*, es decir, componer para piano.

No obstante, toda su dedicación a la música escénica no fue en vano, pues fueron las mejores lecciones de composición que pudo recibir, y gracias a ello pudo adquirir un mayor grado de madurez.

Es importante remarcar que el término de *suite*, como se conoce popularmente a *Iberia*, no pertenece el título original: *Iberia: 12 nouvelles "impressions"* en quatre cahiers (12 nuevas impresiones en cuatro cuadernos). Es posible que el primero en utilizar este apelativo fuera Cecilio de Roda en su escrito titulado *La "Suite" Iberia*, incluido en *Los*

⁶¹ La señora de Pierre Lalo resultó ser la dedicatoria del cuarto cuaderno de la *Iberia*.

programas de conciertos, Sociedad Madrileña (1911-13) reeditado por Enrique Franco. Como vemos, incorpora "suite" entre comillas, lo que nos permite especular que, lo fue en principio un calificativo descriptivo de este autor, haya quedado para la posteridad como parte del título. Aunque esto es tan solo una sospecha, pues puede tratarse de una errata del editor.

Iberia consta de 12 piezas de dificultad extrema divididos en cuatro cuadernos:

Primer cuaderno

Preludio (Evocación) 09.12.1905

Cádiz (El Puerto) 15.12.1905

Sevilla (Corpus Christi en Sevilla) 30.12.1905

Tercer cuaderno

El Albaicín 04.11.1906

El Polo 16.12.1906

Lavapiés 24.11.1906

Segundo cuaderno

Rondeña 17.10.1906

Almería 27.01.1906

Triana 23. 01.1906

Cuarto cuaderno

Málaga julio 1907

Jerez enero 1908

Eritaña agosto 1907

Como se aprecia en las fechas, el orden en que quedó la publicación no corresponde a la cronología en la que fueron compuestas las obras.

Es absolutamente impresionante ver cómo tales monumentos de extrema complejidad fueran compuestos en apenas dos años y dos meses, entre diciembre de 1905 y enero de 1908, nueve de los cuales fueron ultimados en apenas un año. Más aún, teniendo en cuenta que la enfermedad que lo llevará a la tumba no le deja ni un solo día libre de dolor, de tal manera que se hará dependiente de la morfina (Torres Mulas, 1998).

Jacinto Torres (1998) explica que “Albéniz sintió y escribió *Iberia* desde la distancia de su exilio, desde la añoranza de su tierra (la España ingrata con sus mejores hijos, amortajada por la mediocridad y la envidia), desde una cálida angustia que se acentuaba trágicamente por el sufrimiento físico causado por su enfermedad y por la desazón de un espíritu agnóstico que presentía el final del camino” (Torres Mulas, 1998, p. 6). Para este autor, la superación de los límites del costumbrismo y el pintoresquismo es, en Albéniz, una idea propia que crece con él. Aún llamando a Pedrell *querido maestro* no hay apenas huella de él en sus obras, pues esas *conversaciones amistosas sobre hacer música con materiales nacionales* no hubieran sido suficientes si no se hubiese topado con el enorme potencial creativo de Isaac. Albéniz no trata los materiales nacionales como meros ingredientes sino que toma su esencia y los convierte. En palabras de Torres (1998), realiza una *transubstanciación* de esos materiales.

Los números de *Iberia* hacen referencia a lugares y danzas de Andalucía, excepto la pieza *Evocación* que es, digámoslo así, abstracta, y *Lavapiés*, que alude al madrileño barrio. Para explicar y *situar* al intérprete en el ambiente de cada pieza, Albéniz hace una pequeña aclaración sobre el título: por ejemplo en *El Albaicín: Quartier Gitano à Grenade* (Barrio gitano en Granada). Y aún en estas definiciones se aprecia su sentido del humor. Con la obra

El Polo refiere: *El Polo est une chanson et danse Andalouses, et n'a rien à voir avec le sport qui porte le même nom.* (El Polo es una canción y danza andaluzas, y no tiene nada que ver con el deporte que lleva el mismo nombre).

El conjunto fue publicado por primera vez por la *Edition Mutuelle* de la Schola Cantorum y reimpressa por *Unión musical española*. La portada original es un dibujo de su hija Laura. Las obras fueron originalmente pensadas para que las estrenase el pianista Joaquim Malats, *artista a quién más admiro, al amigo a quien más quiero*, como reza la dedicatoria del Albaicín al pianista catalán. Aunque como veremos solo pudo estrenar algunas piezas.

El Puerto y *Triana* se dieron a conocer en España en el Teatro Principal de Barcelona y semanas más tarde en el Teatro de la Comedia de Madrid. Malats tuvo que volver a tocar *Triana* al finalizar el concierto a modo de bis, tan entusiasta fue la acogida. Los periódicos españoles en esta ocasión sí se rindieron a la evidencia e hicieron eco del éxito. En *La Vanguardia* del 6 de noviembre de 1906 se lee, que la interpretación magistral de Malats es la compensación por *la ingratitud colectiva* mostrada a Albéniz por su patria. Esto ya lo tenía claro el propio compositor, no en vano Albéniz escribió:

Ahora bien, con respecto a mi *Triana*, ya sabes la profunda emoción que resentí cuando te la oí en tu casa; le debo la más grande satisfacción que he experimentado en mi ya larga carrera de compositor; tu soberbia interpretación ha logrado convencerme de que no en vano he emborronado tanto papel en mi

vida, y aún cuando no fuera más que el haber alcanzado digno galardón para mí y suficiente premio a mis trabajos. (Salvat, 1933, p. 130)

Existe afortunadamente aún la correspondencia entre Malats y Albéniz sobre las piezas de *Iberia*. En total son veintiuna cartas conservadas en el Museo de la Música de Barcelona y en la Biblioteca de Catalunya. Joan Salvat publicó unas ocho. Es sumamente interesante estudiarlas, pues en ellas se describe la naturaleza de ciertas piezas y evita caer en errores de interpretación muy usuales, si se solo siguen ciertas tradiciones orales falsas. Por ejemplo, Albéniz suele decir cuando utiliza determinado *formato* folklórico:

“El segundo número se titula *Eritaña* y resulta ser unas *sevillanas aflijías*, y el tercero se llamará *La Albufera* y será una jota valenciana.» (París, 22 de agosto de 1907)”. (Salvat, 1933, p. 134)

Lo que nos aleja de nuevo de la tentación de estrujar el pentagrama para intentar encontrar un determinado estilo flamenco aún no descubierto por otros investigadores. (Parece que esto fue una especie de moda hace cierto tiempo, por la que todo estudioso de *Iberia* pretendía descubrir un parecido melódico con algún canto popular, que nadie antes hubiera encontrado). En esto el investigador Jacinto Torres nos advierte:

No hay *Tantum ergo* en la fiesta sevillana, ni hay villancicos camuflados con ritmo de Tango chulón entre las pautas de *Lavapiés*. En los casos en que Albéniz desea insertar en su música un determinado tema ajeno, más bien prefiere hacerlo de manera directa y literal, asegurándose de que es

nítidamente percibido por el oyente, como en el caso de la Tarara, o mencionándolo de forma expresa, como ocurre con la *Malagueña* de Juan Brea o la *Petenera* de Mariani que incluye en su Rapsodia Española para piano y orquesta. (Torres Mulas, 1998, p. 29)

La *Petenera de Mariani* es por cierto un tema del compositor sevillano Luis Leandro Mariano González (1864-1925) .

Sigamos con la correspondencia compositor-intérprete. Malats, estaba absolutamente ilusionado con el proyecto de estrenar las piezas de *Iberia* que Albéniz le iba mandando:

Según mi humilde parecer, Málaga recuerda algo más que las otras, la manera de vuestra primera época... y es, a mi entender, un verdadero dechado de inspiración. Es deliciosa la copla en re bemol, con su acompañamiento de la mano derecha con mordentes, y de armonías tan deliciosas que parecen una embujante brisa acariciando las hermosas playas de La Caleta (¡Olé!). Es asimismo hermoso el desarrollo de dicha copla, así como el principio y fin de la obra con su correspondiente guitarreo que, por momentos, parece uno hallarse en la tierra de María Santísima. San Andrés de Llanerías. 16 de agosto de 1907. (Franco, 1982)

Él mismo escribe a su amigo el pianista Joaquín Malats, en una carta fechada el 27 de diciembre de 1906, que ha compuesto “bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*, [...] creo que en estos números he llevado el 'españolismo' y la

dificultad técnica al último extremo”. Así es, él mismo era consciente de que alguna de estas obras resultaban *no aptas para cardíacos*, y sabía que ponía al interprete en un aprieto: “Esta mañana he recibido *Lavapiés*, y esta tarde te lo mando; no puedo ser más diligente; tengo la seguridad de que en tus manos ese *Lavapiés* va a ser una maravilla, a pesar de que considero esa obra tan extremadamente difícil que no creo que nadie pueda tocarla, si no eres tú” (Salvat, 1933, p. 133).

En efecto, para muchos pianistas existen pasajes del todo *intocables* y nos basta recordar cómo Albéniz, cuando tocaba, repartía entre las dos manos la música destinada a la mano derecha, mientras cantaba la música destinada a la otra mano.

El gran pianista Arthur Rubinstein afirmó en una ocasión sobre la ejecución de *Iberia*: “tendría que pasarme la mitad del tiempo recogiendo del suelo las notas que no daría en su sitio” (Romero, 2002, p. 213).

Un principio de tuberculosis impidió que Malats estrenara el resto de la *Iberia*. La intérprete entonces elegida por Albéniz, fue una mujer: Blanche Selva.

Por último, citaremos aquí que, según la investigación de Jacinto Torres, algunas de las obras de *Iberia* tuvieron durante el proceso de composición un título diferente al que después quedó impreso. El manuscrito de *Málaga* y el de *Jerez* tienen los anteriores títulos raspados del papel y no es posible adivinar el nombre originario, pero de *Eritaña* el investigador madrileño consiguió bajo luz ultravioleta averiguar el título: *Macarena*.

Al pie de la página, nos explica Torres, hay pegada una tira de papel donde Albéniz aclara que *Eritaña* es una fonda a las afueras de Sevilla. Debajo de esa tira descubrió el manuscrito original que aclara el originario nombre: “Nombre de la imagen de una Virgen Santa muy venerada por el pueblo de Sevilla y que”... el resto quedó cortado por el bibliotecario.

Recordaremos también que la colección iba a incluir otros títulos, que o bien no llegaron a plasmarse en la partitura como *L'Albufera* (jota valenciana), o simplemente compuso la música con otro nombre. No sabemos cuál es el caso de *Leonesa*. Su obra *Navarra*, iba a formar parte de la colección, pero la descartó por ser de diferente carácter y en su lugar incluyó *Jerez*, su última *Iberia*.

4.6. El legado albeniciano

Albéniz abrió la ventana al exterior, restableciendo la comunicación entre el *compartimento estanco* en el que nadaba el panorama musical español⁶², y el resto de la vida musical de Europa. Laplane (1956) señala lo oportuna y afortunada que fue esta actuación para el devenir musical de nuestro país, pues la actividad creativa musical española giraba en torno a un único género que, aunque nacido con loables intenciones, posteriormente obstruyó las demás tendencias de la música. Este fue: la Zarzuela.

La creación musical de Albéniz tuvo que nadar en contra de una tendencia que irradiaba insuficiencias, descuidados guiones, ridículos efectos sentimentales y chocarreras improvisaciones, que para nada podían satisfacer el espíritu de un artista cosmopolita y con ciertas ambiciones.

En este sentido, Albéniz no se contentó jamás con un cierto nivel de calidad *mediocre*. Como bien escribió en su diario, “yo he nacido para cosas extraordinarias”. (Franco, 1990a, p.29). Fuera esto una premonición, o simplemente un propósito o filosofía de vida, lo llevó a cabo constantemente. Buscaba *lo más difícil todavía*. A diferencia de sus coetáneos Sarasate, Tárrega etc, que iniciaron igualmente la carrera de compositor e instrumentista virtuoso, Albéniz fue más allá de la música de salón, en la que éstos se habían acomodado.

⁶² Afortunadamente no fue el único músico español que estudio, vivió y desarrolló parte de su actividad musical en el extranjero.

Obviamente, este espíritu que guía la obra del artista, tiene sus consecuencias positivas, y si bien la obra de arte se deja influir por lo que le rodea, sucede lo mismo en la inversa dirección. Todo lo que rodeó a Albéniz quedó impregnado de su personalidad, carisma y obras. Joaquín Turina, nos dejó un claro testimonio de lo que supuso para el futuro musical español una personalidad como la de Albéniz:

En el otoño de 1907, en una pastelería de la rue Royale de París. Albéniz hace allí misión de apóstol ante Manuel de Falla y ante mí, y nos anima a dejar toda influencia extranjera (influencia de fondo, se entiende) para seguirle en su tarea de hacer música netamente española. Que aquella reunión fue decisiva, no cabe la menor duda, pero ¿qué idea tenía Albéniz y apurando mucho, Falla y yo, de lo que suponía hacer música española?. (Turina, citado en Iglesias, 1982, p. 199)

Aunque esta pregunta que plantea Turina es un poco exagerada, pues hoy sabemos muy bien, que Albéniz *sí tenía idea de hacer música española* y mucha. La influencia de Albéniz en la música del sevillano fue decisiva, como él mismo reconoce. Recordemos el episodio del quinteto, según la cual, Albéniz le hace prometer a Turina que no compondría más música “a la manera de Cesar Franck”, sino que debía “fundamentar su arte en el canto popular español, o andaluz”. Esa fue la línea que siguió en su música. “Palabras que fueron decisivas para mí; consejos que he tratado de seguir lo largo de mi carrera, y que ofrendé siempre a la memoria de aquel hombre genial y único”. (Turina, citado en Iglesias, p. 208)

Sin duda, Turina fue el autor donde más directamente se observa la influencia albeniciana, desde la semejanza de los títulos poéticos y evocadores, sobre lugares de Andalucía, a la utilización constante de rasgos de la música popular, incluyendo muchas melodías populares *entrecosidas* en sus piezas. La cita popular es en Turina al principio muy directa, pero después se va definiendo su lenguaje.

Manuel de Falla, menor que Albéniz, llevó una línea paralela a Albéniz, pero con un desfase temporal. También estuvo en Francia, en París dejándose inundar por la modernidad francesa y también la música popular es la base de su obra. Si hay influencia albeniciana, en este caso lo hay de pensamiento. La música de Falla es mucho más intelectual que la de Albéniz. Entre los rasgos de personalidad de Falla, como nos la describen diversos autores, destacan su pulcritud y metodismo. Aunque Falla se sumerge absolutamente en la música popular, no la re-crea como hace Albéniz elaborando melodías que son producto de su fantasía. En Falla la cita melódica de las canciones tradicionales es muy usual. El proceso compositivo de Albéniz se basa en la improvisación, el de Falla en el estudio concienzudo y sistemático. Este proceso lo refirió Orozco (2002). A propósito de la visita de Falla a la casa del Polinario y de Ángel Barrios, el musicólogo inglés y crítico del Times de Londres Jhon (sic) B. Trend escribe:

El Señor Falla apuntaba aquellas melodías que le gustaban, o aquellas que era posible anotar en el pentagrama, porque una de las mejores estaba llena de "terceras y sextas neutrales" intervalos desconocidos e inexpresables en música moderna. (Trend, citado en Orozco, 2002, p. 38)

En cuanto a la influencia de los impresionistas franceses, Walter Aaron Clark (2002) es tajante: hubo influencia en ambos sentidos. Jacinto Torres (1998), igualmente, describe la relación de Albéniz con Debussy como *mutuamente enriquecedora*.

Por otro lado, Laplane escribe que la *nueva textura descubierta* por Albéniz inspiró a compositores extranjeros como Ravel y Debussy, deshilachándose esta tradición hasta tal punto de no ser reconocible. Recordemos aquella *Puerta del Vino* de los *Preludes* y la *Soirée dans Grenade* de *Estampes*, *Iberia* para orquesta de Debussy o las obras de Ravel, *La Alborada del gracioso*, o el *Bolero*, por citar algunos ejemplos famosos. Turina, no duda en situar a Albéniz dentro de este movimiento:

Nuestro primer gran impresionista, Isaac Albéniz, trazó su línea genial y personalísima, fundamentándola en canciones y danzas de España, tras él, un nutrido grupo de compositores españoles ampliaron el marco de la música impresionista. (Turina, citado en Iglesias, 1982, p. 209)

¿Qué es lo que diferencia a Albéniz de aquellos dos franceses?. El conocimiento de los patrones rítmicos de la música española, y sobre todo de las características del cante jondo, algo que en los otros no se aprecia. Mientras que Debussy y Ravel, se limitan a *copiarlos* (especialmente el ritmo de habanera o de bolero), *para dar color local*, el profundo conocimiento de Albéniz le permite jugar con esos materiales sin alterar su esencia. Esto también lo diferencia de sus contemporáneos Chapí, Chueca etc. Además en ellos rara vez aparecen influencias de estilos flamencos y del cante jondo, que sí sucede en Albéniz.

Es interesante lo que reseña Francisco de Paula Valladar, el cronista oficial de Granada, escritor, pintor y músico, amigo de Albéniz -ambos discípulos de Pedrell-:

“Fue el que ha conseguido desentrañar la idea madre del alma de la música española y unido esto al admirable estudio de los ritmos de la música que hizo desde niño, al que unió la profunda técnica pianística de la que tuvo por maestros a Liszt y a Wagner” (Valladar, citado en Orozco, 2002, p. 52). Los críticos europeos lo denominaban el *Debussy español*.

Aún está por iniciarse una investigación sobre la influencia que Albéniz tuvo en los compositores franceses, de lo que no hay apenas datos. Pero sí es verdad que el españolismo de Albéniz, como el de Ganivet, tiene un sentido universalizador. También es muy interesante observar cómo la música de Albéniz cruzó el océano:

“La malagueña de su suite *Andalucía* (suspira). Es Albéniz. Hay una influencia muy fuerte de Albéniz en las obras Lecuona [...] es un punto muy importante...porque es la influencia de la música de Albéniz en Latinoamérica también, no solamente en España, y en Norteamérica”. (Clark, entrevista en profundidad. 19-04-08).

Ernesto Lecuona fue un compositor cubano que nació en 1895, es decir cuando Albéniz tenía treinta y cinco años. En sus obras también se aprecia la influencia de Albéniz.

Numerosos guitarristas han transcrito sus piezas para la guitarra. Llobet fue uno de ellos. También Ángel Barrios con su *Trio Iberia* transcribió algunas piezas de Albéniz para el

conjunto instrumental compuesto por bandurria, laúd y guitarra (con Devalque y Altea). En las composiciones de Barrios se aprecia la guía de Albéniz: “Barrios, aún antes que Falla, elevó al pentagrama ritmos y modulaciones del mundo del flamenco siguiendo el camino trazado por su maestro espiritual, Albéniz” (Orozco, 2002, p. 131).

Y con él, la novísima generación de músicos españoles como Adolfo Salazar, Roberto Gerard, Federico Mompou, entusiastas propagadores el proyecto del concurso, dirigen actualmente su necesidad de inspiración hacia la fuente del cante jondo.

Albéniz tuvo además dos alumnos en la Schola Cantorum que especialmente destacaron: René de Castéra (1873-1955) y Déodat de Severac (1872- 1921) que concluyó su obra *Navarra* (que quedó interrumpida a la muerte de Albéniz).

5. El folklore y el flamenco en el piano de Albéniz

5.1 Elementos musicales folklóricos y flamencos presentes en *Iberia* de Albéniz. Estado de la cuestión.

Desde el punto de vista de Jacinto Torres (1998), hay dos tipos de estudios sobre la *Iberia*: “los que presentan una exégesis de carácter generalista, casi siempre con trazos hiperbólicos, enfocados desde la admiración y la subjetividad de quien los escribe, firmemente dispuestos a proclamar el valor trascendente de la partitura pero siempre refugiados en las metáforas literarias y no en la disección de los pentagramas” (Torres Mulas, 1998, p. 7). Esta opinión sirve, no solo para la *Iberia*, sino que parece pensada para referirse a un gran número de estudios sobre flamenco.

El otro tipo de estudios intenta profundizar en el análisis de la música, pero a excepción del trabajo de Paul Buck Mast (1974), carecen de método y estructura. Haremos aquí un breve compendio de lo que se ha escrito sobre la presencia de elementos provenientes de la música popular (incluyendo folklore y música preflamenca) en las diversas piezas de la *Iberia*.

Primer Cuaderno

I *Evocación*

John Robert Redford (1994) afirma que el principio de la pieza es un fandanguillo.

Compases 1-4:

ISAAC ALBÉNIZ

Allegretto espressivo (b)

Antonio Iglesias (1987) observa en cambio, que esta opinión es equivocada del todo. Igualmente en su libro de carácter científico, Walter Aaron Clark (2002) afirma que, aunque hay rasgos propios de la familia del fandango, -como son el tetracordo descendente de cadencia andaluza, la tonalidad menor y el compás ternario-, no es apropiada tal *etiqueta* de fandango.

John Robert Redford (1994), sitúa una copla de jota navarra en el segundo tema que Walter Aaron Clark confirma. Compases 55-58:

Nosotros nos preguntamos ¿en qué se basan?

II *El Puerto*

Cecilio de Roda (1911-1913) encuentra en esta pieza el ritmo del *Zapateado*:

Es un zapateado en el que juegan importante papel los tres elementos que antes se apuntaron: el ritmo, con su viveza y animación características; la copla, tratada unas veces en toda la pureza de su línea, otras en forma de desarrollo temático; y las falsetas (no todas propias del zapateado), que a veces se mezclan con los desarrollos del canto. (p. 74)

Zapateado, compases 9-16:

John Robert Redford (1994) cree descubrir incluso tres estilos flamencos a lo largo de la pieza, polo, bulerías y seguiriya gitana.

Polo compases 11-15:

Bulerías, compases 43-48:

The image shows a musical score for bulerías, measures 43-48. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (ff), articulation (>), and performance instructions like "rudement marqué et bien sec." and "très en dehors". The score is in a key with two flats and a 6/8 time signature. The right hand features complex rhythmic patterns with fingerings and accents, while the left hand provides a steady bass line. The score is divided into two systems, with measures 43-44 in the first and 45-48 in the second.

Paul Buck Mast (1974) también ve en ellas unas bulerías con la ambigüedad entre el 6/ 8 marcado por el bajo y el 3/4 de la mano derecha:

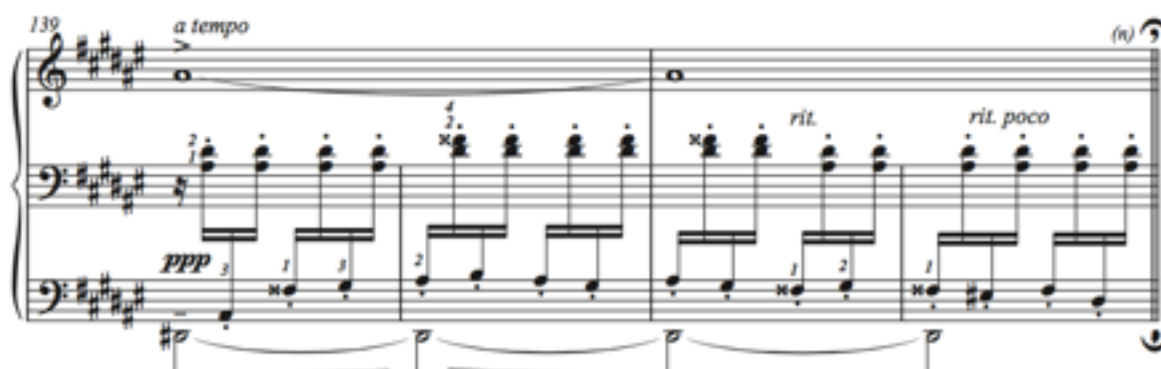
Ex. 6. El Puerto, mm. 45-46.

The image shows a musical score for "El Puerto", measures 45-46. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (ff) and articulation (>). The score is in a key with two flats and a 6/8 time signature. The right hand features complex rhythmic patterns with fingerings and accents, while the left hand provides a steady bass line. The score is divided into two systems, with measures 45-46 in the first.

Seguriya, compases 54-60:

Antonio Iglesias (1987) es de la misma opinión que estos dos anteriores, aunque no sabemos si por *motu proprio* o porque se basa en lo que ha leído de otros autores. Enrique Franco (1982) opina que la comparación con esos estilos flamencos es ir demasiado lejos, pues *El Puerto* brota de la invención personal y deja fuera de lugar *la exploración erudita de datos*.

Walter Aaron Clark (2002) nos nombra igualmente *el zapateado* y sugiere en los compases 45-46 de un rasgueo de guitarra:



Esta comparación resulta curiosa, porque ¿se cantan saetas en la procesión del Corpus en la ciudad de Sevilla? ¿Es posible, que Clark y Redford al ser extranjeros, identifiquen la procesión del Corpus, con la Semana Santa sevillana?

Otros como Enrique Franco (1982) destacan en este mismo pasaje la aparición en la melodía del *Tantum ergo*. Antonio Iglesias (1987) menciona el episodio-leyenda, que Collet (1929) incluyó en su biografía de que Albéniz cuando tocaba la pieza, según la cual en los silencios entre redoble y redoble de tambor, cruzaba los brazos sobre su *opulento abdomen* para marcar bien las pausas. Compases 1-6:



El mismo autor también menciona que *prestigiosos comentaristas ven la huella de Chopin y de Vincent d'Indy aquí*. Nosotros nos preguntamos ¿dónde está esa huella? Desgraciadamente no lo mencionan.

Segundo Cuaderno

IV Rondeña

Siguiendo a Clark (2002), el título de la obra plantea un problema, pues nada hay en ella que sea común con el baile del mismo nombre. La rondeña de la época era un sinónimo de la malagueña, el autor sugiere que Albéniz quizá se refiriera a este estilo, aunque en esta danza no hay hemiolias de forma continuada como sí aparece en la pieza del catalán. Explicaremos las características de la *rondeña* en el capítulo dedicado a las malagueñas.

En cualquier caso, hay unanimidad en Iglesias, Clark y Lola Fernández, quienes sugieren en el principio de la pieza el ritmo de guajira cubana, por la alternancia de compases de 3/4 y 6/8. Compases 1-4:

Allegretto M.M. ♩ = 116 (b) ISAAC ALBÉN

mf sec. et précis. sec.

Lola Fdez. también menciona el acorde de sexta añadida como característico de la guajira, y se observa en este principio también. (primer compás, segundo acorde). Sin embargo y no sabemos por qué razón, en el extracto de la *Rondeña* que utiliza para explicarlo no se corresponden las notas con el original. La mano derecha se encuentra transportada una tercera mayor ascendente. Con lo cual en el original no hay ningún acorde de sexta añadido.

Clark (2002) reseña que la copla, posee un rasgo en común con el canto jondo. La repetición de una misma nota conocido como *iteración*. Compás 102-103:



V Almería

John Robert Redford (1994) pretende ver el característico ritmo de *Tarantas* en esta pieza.

Para Clark, en cambio, la rítmica en hemiolia de esta pieza recuerda a la *seguriya gitana*, por la repetición del conjunto formado por dos compases de ritmo binario en 3/4 seguidos de dos compases de ritmo ternario en 6/8 y además la modalidad frigia. Al igual que en *Rondeña*, aparece la iteración con ritmo octosílabo.

Copla de Almería c. 101-102:



VI Triana

Cecilio de Roda en su artículo sobre *la "Suite" Iberia*, escribe:

En él (referido a Triana como número musical)⁶³ se mezcla el ritmo de sevillanas (tratado casi siempre con bastante pureza) con otros elementos extraños a este baile, entre los cuales descuellan, por la importancia que adquieren en el desarrollo, un apunte inspirado en una copla de sevillanas y una larga melodía desarrollada ampliamente. (de Roda, 1911-1913, p. 74)

Según John Robert Redford (1994) el ritmo de sevillanas (y lo describe como la más famosa danza flamenca ⁶⁴) se alterna con la *marcha torera*. Suponemos que se refiere aquí al *pasodoble* de entrada. También para Paul Buck Mast (1974) aparece un pasodoble.

⁶³ Nota de la autora.

⁶⁴ Las sevillanas famosas son las folklóricas, no las flamencas.

Tercer cuaderno

VII *El Albaicín*

Para John Robert Redford (1994), el principio tiene ritmo de bulerías. De la misma opinión es Clark (2002) que observa el inconfundible compás de doce tiempos de las bulerías. De igualmente la escritura es una imitación del punteo guitarrístico.

Paul Buck Mast lo ilustra así:

Ex. 4. *El Albaicín*, mm. 1-4.

The image shows a musical score for the first four measures of 'El Albaicín'. It is written for piano in a 3/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3 and 4. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a 'una corda' instruction at the bottom. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and '1' is written above the first measure. Above the staff, there are several horizontal lines with arrows indicating fingerings or articulation points.

Además la copla central a partir del compás 69 en fa frigio es una imitación del cante jondo y la respuesta de la guitarra. Compases 69-74:

The image shows a musical score for measures 69-74. It is written for piano in a 3/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 69-72, and the second system contains measures 73-74. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a 'p' (piano) dynamic marking and the instruction 'bien articulé et avec des doigts éloquants' in the first system. The second system is marked 'tenu' and '2'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

VIII *El polo*

Refiere Paul Buck Mast (1974) que el *polo* es un estilo del cante jondo. Ya hemos visto aquí que anterior al polo flamenco hubo *otros* polos.

Clark (2002) afina más y, mejor documentado, nos recuerda los dos tipos de polo existentes: el que ya aparecía en las tonadillas, como el famoso *Polo* de Manuel García, y el polo flamenco de la familia de las soleares. Concluye que *El Polo* de Albéniz guarda más similitud con el de García, aunque su marcada melancolía recuerda al polo flamenco. A pesar de todo reconoce que la rítmica de este número de *Iberia* no se puede encuadrar en ningún estilo flamenco.

En esta obra Albéniz, haciendo a la vez uso de su buen humor, advierte al intérprete que *no debiera confundirse este con el deporte del mismo nombre*. Nótese que Albéniz se refiere al *Polo* como *canción y danza andaluza* y no como *canción y danza flamenca o gitana*, como se solía denominar al estilo flamenco.

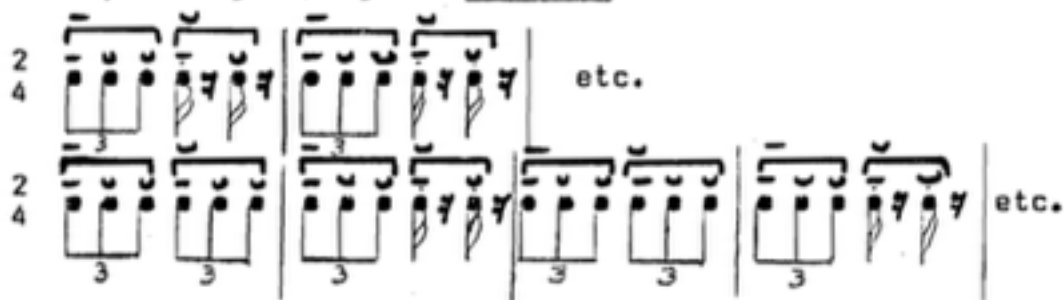
IX *Lavapiés*

Redford (1994) atribuye al principio de *Lavapiés* el ritmo de habanera. Además la melodía es tomada de un villancico andaluz. Aunque no lo especifica, la tradición compara la melodía de esta pieza con la canción navideña *Campana, sobre campana*.

Principio de *Lavapiés*, compases 2-3:



Ex. 2. Rhythmic groupings in *Lavapiés*.



Paul Buck Mast (1974) sí explica cómo se puede advertir el ritmo de habanera en *Lavapiés*.

Además, al igual que Clark (2002), afirma: "La técnica de las *notas erróneas equivocadas* en *Lavapiés* es una inyección de humor, una representación de los constantes fallos de los tubos del organillo de un músico callejero en Madrid" (p. 269) y compara esta pieza con el *Tango* de las *Six Feuilles d'album* del mismo Albéniz, añadiendo que el ritmo de habanera hacía furor en la capital española a raíz de la pérdida de Cuba.



X Málaga

Paul Buck Mast (1974) sitúa nada más y nada menos que una *jota malagueña* en esta pieza.

Compases 58-65:

Ex. 12. Málaga, mm. 58-65, melody.



Clark (2002) reseña que la libertad rítmica, el compás ternario y la modalidad recuerdan la malagueña, y vuelve a citar la jota malagueña para la copla (seguramente influido por Mast) por su ritmo octosilábico y el floreo final.

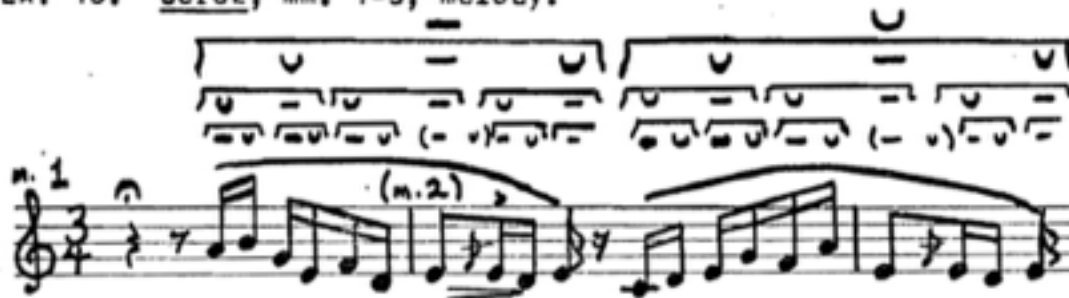
Mast (1974) con respecto a esto, asegura que el ritmo típico de la jota es el siguiente:



XI Jerez

John Robert Redford (1994) compara esta pieza con las soleares, aunque no ofrece ninguna razón que corrobore esta hipótesis. Paul Buck Mast (1974) en cambio, sí lo dice. Afirma que el principio de la pieza está construido sobre el tetracordo descendiente (la sol fa mi) típico de las soleares:

Ex. 10. *Jerez*, mm. 1-3, melody.



Esto no es más que la cadencia andaluza, un rasgo típico en toda la música popular andaluza, no solo en las soleares. No nos parece esto ninguna razón de peso, para tal comparación. Clark (2002) comenta que esta analogía se debe a la presencia del compás de doce tiempos, propio de este estilo flamenco, aunque los acentos no recaen en los lugares correspondientes.

Muchos de los estilos flamencos tienen ese compás característico de doce tiempos, y aquello que los hace diferentes unos de otros, además de la distribución de los acordes, es la distribución de los acentos.

Enrique Franco (1982) vuelve a nombrar este estilo flamenco:

En «Jerez» el corte motivico y cadencial nos lleva a la «soleá». En todo caso, el ambiente es una transpiración de los llamados «cantes matrices» para la composición de un gran cuadro impresionista, las más de las veces realizado con colores de tenue intensidad. (Franco, 1982, p. 21)

Ninguno de estos autores demuestra que sus teorías tienen fundamento. No nos parece por ello, digno de tenerse en cuenta esta comparación con las soleares.

Curiosamente, Albéniz subtitula esta pieza como *Bolero aburrío* de esto no parece haberse percatado ningún autor hasta el momento.

Otra característica de la música flamenca en esta pieza nos la descubre Lola Fernández (sin fecha). Se trata del comienzo de la obra en modo frigio puro, que a partir del compás 16 pasa a ser frigio *mayorizado*, pues aparece la tercera mayor en el acorde del primer grado.

Principio de *Jerez* en modo frigio:

Cambio al frigio mayorizado en el primer acorde del compás 17

XII Eritaña

El mismo Albéniz las describe como *Sevillanas afligidas* en una carta a Malats. (Salvat, 1933, p. 134). Efectivamente, Clark (2002) sugiere las sevillanas en esta obra, solo que sin sección central de copla o letra que contraste con lo demás, como ha venido siendo habitual en el resto de piezas que componen *Iberia*.

Por último, resulta llamativo lo que escribe Francisco Rodríguez Batllorí (1976) con respecto a los títulos de las piezas que forman *Iberia*. La obra de Albéniz fue tan abundante que él mismo en sus últimos años solía confundir y olvidar los títulos, y cuando fue a publicar *Jerez*, tuvo que consultar que no hubiese ya una obra con ese nombre. A esto añadiremos la costumbre de Albéniz de publicar las mismas piezas, bajo diferentes títulos con distintos editores, con el fin de sacar unos ingresos extra cuando su economía no andaba muy boyante.



5. 2. Análisis comparativo

Ya hemos tomado consciencia de la problemática y difusa frontera entre el flamenco y las danzas y cantos andaluces, en cuanto a aspectos musicales se refiere. Igualmente sabemos de lo intrincado que es el laberinto de denominaciones, tanto de nuestro folclore, como del flamenco. Así que no nos queda más remedio que acotar el terreno y hacer un pequeño recorrido a vista de pájaro sobre los datos que hemos reunido hasta ahora:

Parece que fue durante su adolescencia y juventud, cuando Albéniz recogió en su memoria muchos de los datos musicales que después convirtió en *Iberia*. En esos viajes de su infancia y adolescencia, conoció un flamenco que ya tenía entidad propia. Hacia 1860 se inicia la Etapa Clásica del Flamenco y se cierra la Etapa Primitiva o Protoflamenca cuyo comienzo se establecía con la primera referencia de interpretación de una toná flamenca por Tío Luis de la Juliana en el último tercio del S. XVIII. Curiosa es esta coincidencia con el año de nacimiento de Albéniz (1860). Por tanto, anterior a esta fecha, se puede decir que el flamenco estaba en vías de encontrar su voz propia.

Ese flamenco de la Etapa Clásica partía del folclore, así que hagámoslo nosotros también. Hemos visto que, tanto el cante como el acompañamiento de guitarra, se subordinaban al baile. Por ello, anteriormente las formas preflamencas tenían un compás fijo y estable. A partir de que se insubordinan a la danza, se ralentiza el pulso y se tiende hacia el *ad libitum* hasta la total pérdida de compás.

Este análisis se centra principalmente en el ritmo, puesto que es el alma de nuestro flamenco y de nuestro folclore. Por otro lado, el ritmo es uno de los rasgos que más nos

ayudan a identificar la música popular en la música. Acudiremos a los aspectos armónicos, tonalidad o modalidad, cuando sea necesario para despejar dudas. Sin embargo, no es objeto de esta tesis analizar la música armónica- sino rítmicamente. Para los interesados en la armonía de *Iberia* recomendamos consultar la tesis doctoral de Manuel Martínez Burgos, (2003) *Isaac Albéniz: La Armonía en Las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales*.

El objetivo de esta sección es hacer un análisis de distintas obras de *Iberia*, en comparación con otras obras de Albéniz y con las fuentes de música popular del siglo XIX a las que podemos acceder a día de hoy. Tenemos varios grupos de análisis rítmicos:

- 1) La seguidillas sevillanas en *Triana* y en *Eritaña* de Albéniz. Cuya rítmica compararemos con otra obra del mismo compositor *Sevilla* (de la Primera Suite Española), que él mismo cataloga como *sevillanas*, así como con sendas seguidillas sevillanas extraídas de dos colecciones de cantos populares, la de Ocón y la de Inzenga.
- 2) El zapateado en *El Puerto*. Análisis rítmico comparativo con dos zapateados de la Colección de Ocón y de Inzenga.
- 3) Las malagueñas en *Málaga*. Para ello también disponemos de dos malagueñas compuestas con esa descripción con el propio Albéniz: *Malagueña* de su obra *España*, *Rumores de la Caleta* y la *Malagueña* de Juan Breva en la *Rapsodia Española*. Igualmente compararemos la rítmica y acudiremos al esquema armónico (cuando sea necesario) de las malagueñas de las colecciones de Ocón, de Inzenga y de la malagueña de Rodríguez Murciano.
- 4) La influencia del fandango en las *coplas* (partes centrales *cantabile*) de *Iberia*.

5.2.1. Estilos y danzas populares andaluzas

5.2.1.1 Las seguidillas sevillanas.

No es el fin de este escrito profundizar en el origen de las seguidillas sevillanas, basta decir que en el siglo XIX formaba parte de las danzas más populares de España, siendo la raíz y la base de otras danzas. Como bien explica Josep Criville i Bargallo (1983) en su libro sobre el folclore en España:

Sobre su origen y a la estima de que han gozado las seguidillas a través de las épocas, afirma que la *seguidilla*, después del corro, es el baile tal vez más antiguo que hay en España. Hay *seguidillas rodadas*, que es una especie de contradanza de este aire popular; las hay *boleras*, sacadas del bolero, *afandangadas*, *playeras*, *rondeñas*

Tradicionalmente se ha situado el origen de las seguidillas como manchego, aunque no exista ningún documento contundente que así lo atestigüe. Existen frecuentes referencias en la literatura que la describen como elemento constante en fiestas populares, bailes de candil y reuniones sociales. Incluso Cervantes las menciona en alguna ocasión. Terminado el siglo XVIII, se imprime en Madrid la primera *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos*. Su autor, Iza Zamácola y Ozerín, que firma con el seudónimo de Don Preciso.

Durante todo el siglo XVIII la seguidilla aparecerá como base musical en las tonadillas escénicas hasta que en los años de la decadencia tonadillesca la *Tirana* la sustituirá.

Davillier (1862) nos describe esta presencia en el capítulo dedicado a las danzas españolas de su *Viaje por España*. Quedando la Zarabanda y la Chacona en absoluto desuso, aparecieron nuevos pasos que dieron origen al fandango, las seguidillas, y el bolero. Entre estas dos últimas apenas si observa el autor diferencias, afirma que hay las mismas pasadas, los mismos estribillos y *los mismos bien parados (pausas)*⁶⁵. Lo único que las diferencia es el *Tempo*, más vivo en el caso de las seguidillas.

Es fácil su confusión con la siguiriya flamenca. La cual no tiene absolutamente ningún tipo de parentesco. La seguidilla se calificaban en la tonadilla según el asunto que traten, puesto que los gitanos eran personajes también frecuentes en los argumentos de la tonadilla, a la seguidilla en boca de estos, se les denominaba *Seguidilla gitana*. Pero estos casos nunca hacen referencia a un modelo de música diferente.

Las peculiaridades musicales y coreográficas de las seguidillas en el periodo de la tonadilla escénica, son hasta la fecha una incógnita desgraciadamente difícil de aclarar. Y así continuará hasta que no se haga un estudio serio de las cientos de tonadillas que se conservan en los fondos de la Biblioteca Nacional. Solo conocemos su forma poética: la cuarteta de seguidilla. Se trata de una forma poética irregular, en la que sus versos primero y terceros son heptasílabos y el segundo y cuarto pentasílabos. Con frecuencia se le añade un estribillo formado por un terceto. La rima es en los versos pares y es asonante.

⁶⁵ Posición de danza, donde los bailarines quedan quietos al finalizar una secuencia de pasos.

5.2.1.1.1. Análisis musical.

Las sevillanas son un géneroailable oriundo de Sevilla. Proviene de las seguidillas manchegas y su baile está muy influido por la escuela bolera. Siguiendo a Faustino Núñez y a José Manuel Gamboa (2007), las sevillanas se estructuran en cuatro letras de seguidillas separadas entre sí por la posición del baile bolero *bien plantao*. Cada seguidilla es una estrofa de cuatro versos, el primero y el tercero, pentasílabos, y el segundo y el cuarto, heptasílabos. La melodía es silábica.

Afortunadamente, sí sabemos cuales son las características musicales de las seguidillas actuales. Las cuatro seguidillas se componen de:

- 1) Introducción (tres o más compases). Suelen ser iniciada con cuatro acordes previos.
- 2) Salida, que corresponde a un pequeño diseño cantado de tres compases (primer verso), en los cuales se hace la invitación al baile.
- 3) Vuelta (*ritornello* instrumental) formada por tres compases ejecutados instrumentalmente y derivados del motivo de la introducción.
- 4) Copla, Estribillo o Letra, que consta de nueve compases cantables divididos en cuatro períodos melódicos. En el último aparecen algunas censuras, convirtiendo en cinco el número de aquellos.

Copla y Vuelta suman doce compases, que se repiten tres veces. En total, cuarenta compases que se acompañan en la actualidad con guitarras, palmas, cañas y castañuelas, que sustituyeron a las sonajas y a los panderos que primitivamente llevaban.

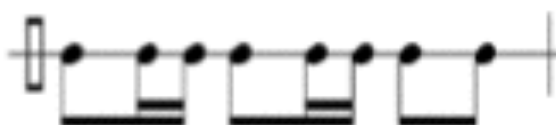
Según Rafael Marín (1902):

Las *sevillanas* es el *cante y toque* mas justo que hay, pues siempre sus *tercios* son iguales, aunque la melodía varíe, y tanto es así, que no se la puede quitar ni poner una sola *nota*, lo que daría por resultado un gran desbarajuste, pues lo que *cantasen, bailasen ó tocasen*, cada uno iría por su lado. (p.178)

Las sevillanas se transcriben en 3/4. Un cierto grado de ambigüedad en el compás es intrínseco a los ritmos de sevillanas:

“Mi experiencia es que el ritmo de las sevillanas es muy complicado, porque es en tres, pero cuando yo escucho, oigo siempre en dos. Un tipo de seguidilla de Sevilla en tres... Puedo marcar también en dos”. (Clark, entrevista en profundidad, véase anexos)

El diseño rítmico base característico de las seguidillas es:



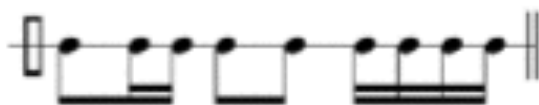
Debió ser un ritmo tan característico de nuestra música, que los músicos extranjeros lo tomaban como tónico de *lo español*. Por ejemplo, Tchaikovsky lo utilizó para su *Danza Española* de *El Lago de los Cisnes* Op. 20)

Sobre él se efectúan tantas variaciones como admitan las figuras (Lola Fernández, sin fecha):

Variación típica de las sevillanas:



Variación propia del Bolero:



Hay varios tipos de seguidillas, clasificadas por la región de donde provienen. Las principales variantes en España son: manchegas, murcianas, sevillanas .

5.2.1.2. El fandango. Marco teórico-histórico.

Como hablábamos en capítulos anteriores, dos son las raíces principales a partir de las que surge la ramificación de nuestra música popular. Estos son la jácara, tan célebre en el siglo de Oro y el fandango.

De todos los aires de danza de nuestro país, el que sin duda todo lo ha impregnado, y con más asiduidad encontramos en la literatura extranjera sobre nuestro país, ése es el fandango. Los hermanos Hurtado (2009) no dudan en afirmar que el fandango es una de las piedras fundacionales del flamenco.

Aún sigue existiendo mucha polémica sobre su origen, que no detallaremos aquí. Solo mencionaremos que entre las múltiples teorías, se halla la posibilidad de que sea de origen africano, o hispanoamericano. Autores como Castro Buendía (2013), coinciden con otros investigadores que cita en su artículo *A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango*, y no duda en que el fandango proviene de las colonias españolas en América. El nombre puede tener origen bantú, de los esclavos procedentes de Angola y Congo en México. Los primeros fandangos escritos para cuerdas y orquesta se compusieron en México a finales del siglo XVII por Gaspar Fernández, Sumaya, Aguirre y otros maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca.

Desde luego en el *Diccionario de Autoridades de 1770*⁶⁶ citado por Juan Manuel de la Serna (1993), ya se define el fandango como "baile introducido en España por los que han estado en el Reino de las Indias" (p. 99). El mismo P. Antonio Soler, afirma en relación a su famoso *Fandango*, que se inspiró en los marineros venidos de Veracruz, a los que tuvo ocasión de escuchar en la corte española.

Como ya anunciáramos en el Apartado 3.2. los hermanos Hurtado (2009) descubrieron en la Biblioteca Nacional los tres fandangos más antiguos que se conservan en España, que datan de 1705. Entre ellos, *el Fandango indiano* incluye ya la cadencia andaluza que lo hace identificativo.

Carlos Gómez Amat, en su *Historia de la Música en España* (1984), afirma que la primera noticia que se tiene de este baile, es un documento en latín del Cabildo de Alicante de 1712 y es una descripción del Fandango de Cádiz. Aunque parece ser que tenemos noticias sobre él, que datan ni más ni menos que del año 1556. Según un artículo de Carmen Martín y Antonio Fuentes (citado en Valderrama, 2008, p. 57) algunas agrupaciones folklóricas malagueñas sostienen que el baile del fandango habría sido prohibido en la ciudad de Antequera ese año, por un prelado llamado Bernardo Manrique, por ser calificado de "muy provocador".

Otros autores como José Luis Navarro, "*hay constancia del término fandanguero en el siglo XV, -en Jerez, hacia 1464, denominaban así a los esclavos blancos y negros que organizaban bailes y escándalos nocturnos*"

⁶⁶ En Valderrama figura en el *Diccionario de Autoridades* de 1732.

Fernández (2011) basándose en los elementos musicales de que se compone este baile, plantea la posibilidad, de que el fandango hubiera viajado a América con otro nombre⁶⁷ y hubiera vuelto con baile incorporado y llamándose *fandango*.

Valderrama (2008) nos habla de los escritos de Emilio Cotarelo y Mori, quien data la primera composición de fandango en el año 1680, atribuida al compositor Lucas Ruiz de Ribayaz.⁶⁸

Norberto Torres (2010) nos descubre los trabajos del músico madrileño Santiago de Murcia (1682-1735)⁶⁹, entre los años 1714 y 1732. Nos dejó tres trabajos donde se muestra música para la guitarra de la época. Es posible que en los fandangos de este compositor se encuentren los primeros rasgos auténticamente flamencos conocidos. En estas composiciones aparecen ya los rasgos identificativos como la cadencia andaluza.

Posteriores a los de este autor son los fandangos (entre otros) de Domenico Scarlatti (1685-1757), (quien según Valderrama, también reflejó entre sus sonatas unas magníficas falsetas de bulerías), de José de Nebra (1702-1768), de Antonio Soler (1729-1783) y de Luigi Boccherini (1743-1805), en los cuales se recogen multitud de variaciones rítmicas sobre el

⁶⁷ *Folía* quizás. Nota de la autora.

⁶⁸ Según la opinión de Emilio Cotarelo y Mori las primeras noticias del fandango en sus variedades de Rondeña, murciana y granadina aparecen a finales del s. XVII.

⁶⁹ Guitarrista, compositor y teórico español, parece haber desarrollado su actividad en Madrid. Maestro de guitarra de María Luisa Gabriela de Saboya. Habría nacido poco después de 1682, fecha del matrimonio del guitarrista y violero Gabriel de Murcia con la hija del violero Francisco de León, Juana de León.

más frecuente en estos espectáculos. Y no se conformó con limitarse al reducto del sur de la península. Hay constancia de que se representara en el norte. Incluso en la *Gaceta de Barcelona* entre 1780 y 1785 se menciona ya el “fandango de Cádiz” y el “fandanguillo avandolao”(sic) (Valderrama, 2008).

La cuestión es que el fandango figura en prácticamente todos los libros de los viajeros románticos que pasaron por la Península, siempre con una descripción un tanto picante. Por ejemplo, Carlos Dembowski habla del furor que causaba el fandango hacia el siglo XIV, y narra la siguiente escena en la Málaga del año 1838:

Rita se apoderó de la guitarra, y el elegante cura, don Pedro abrió el baile bailando un fandango con Dolores, joven bordadora que trabaja en casa de doña Mariquita. Las piruetas de mi cura no os escandalizarán porque sabéis, sin duda, que los sacerdotes no están excluidos del derecho de gentes en los bailes españoles. (Dembowski, citado en Valderrama, 2008, p. 58)

Richard Ford también relata la reacción del clero: "En 1823 los frailes de Córdoba consiguieron que se cerrara un teatro porque las monjas de un convento frontero decían que veían al diablo y sus secuaces bailar fandangos en el tejado". (Ford, citado Valderrama, 2008, p. 58)

Alejandro Dumas se confiesa incapaz de describirlo en 1846: “¡Ay! señora, si no he hallado expresiones bastante justas para describirle la “Cachucha”, “El Ole” y el “Vito”, no

espere usted que intente darle una idea del fandango”. (Dumas, citado en Valderrama, 2008, p. 59)

Glinka, que también los conoció de cerca, escribe:

Estudio con aplicación la música española. Aquí se baila y canta más que en otras ciudades españolas. La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, casi cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera. (Glinka, Valderrama 2008, p. 103)

El fandango fue evolucionando abandonando el ritmo ternario rígido y fue entrando en una forma libre *ad libitum*. Estos cantes son las malagueñas, granaínas, rondeñas y cantes de levante (como tarantas, cartageneras, murcianas etc.) Las malagueñas y rondeñas en su variante aún no flamenca (es decir, *ad libitum*) solían aparecer igualmente en la Tonadilla escénica junto a otras canciones populares y estilos, como polos, olés, tiranas, zorongos, y el mirabrás.

Con respecto al Fandango avandolao antes mencionado, nos aclaran los hermanos Hurtado (2009) que el nombre viene de la vandola con v, que es un instrumento parecido a un laúd pequeño del barroco español aunque posteriormente, se sustituyera la v por la b. Bajo esta denominación se engloba un conjunto de fandangos que tienen ritmo ternario cuales son: los verdiales, los fandangos de Lucena, los de Pérez Guzmán y las jabereras. Si consultamos la

explicación de los Cantes del Método de guitarra de Rafael Marín, vemos que también se relacionan los cantos anteriores.

Desde el punto de vista instrumental, la interpretación del fandango lleva a los guitarristas a descubrir nuevas formas de toque, apareciendo el rasgueado como característica absolutamente hispánica. Eduardo Ocón recoge precisamente en sus *Cantos de España* dos Fandangos, uno punteado y otro rasgueado, con la siguiente aclaración:

Dos maneras se conocen en España de pulsar la guitarra: la una se llama punteado, que es la conocida y usada en todas partes: la otra rasgueado, y la creo peculiar de este país...

Manera de rasguear en la guitarra aplicada al fandango.

El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas, en dirección de arriba abajo, empezando por el meñique Y concluyendo con el índice, ayudados por la muñeca del antebrazo. El pulgar se emplea también á veces en este acorde, hiriendo solamente el bordón con la yema. (Ocón, 1874, p. 80).

5.2.1.2.1 Análisis musical

Describiremos brevemente las características musicales del Fandango base.

La forma del fandango consta de dos partes: La primera, la llamada *Variaciones o Introducción*, es instrumental y esta formada por varias frases rítmicas o melódicas de cuatro, ocho, doce o dieciséis compases sobre cadencia andaluza.

A ésta le sigue *la Copla*, que es la parte cantable, que se repite hasta tres veces para dar pie así al baile. Ésta la forman seis frases musicales de cuatro compases cada una, (algunas veces tres), que se introducen en tono mayor después de *las Variaciones*. La primera, la tercera y la quinta frases establecen con frecuencia su punto final sobre la tónica Mayor; mientras que la segunda y la cuarta frase presentan reposos en el cuarto y quinto grados.

El esquema armónico que se puede observar gracias de la transcripción hermanos Hurtado Torres (2009) sobre el Fandango indiano de la Biblioteca Nacional es el siguiente:

Fandango indiano Re m FaM Do M Si b LA M

A partir de este esquema sucede un fenómeno característico del fandango:

El acorde que sirve de descanso a la cadencia andaluza (V), que es un acorde perfecto mayor, cobra importancia y pasa a ser el acorde principal de lo que denominamos modo flamenco o frigio mayorizado. En el Fandango de Soler se aprecia sin duda la cadencia a la dominante desde el VI grado que nos recuerda a los dos últimos acordes de la cadencia andaluza. De ahí su marcado color hispánico. El tono de este fandango es el mismo que los anteriores (tono de Re o primer tono) que es el equivalente al tono *por medio* en la guitarra: el

La flamenco. (Observamos el cambio de tonalidad a modalidad, el v de la tonalidad es el primer grado de la modalidad). En el repertorio de los guitarristas barrocos y anteriores vihuelistas, cada estilo se tocaba en un tono, igual que ocurre con la guitarra flamenca. Conforme avanzamos en el tiempo la inflexión al modo mayor en los fandangos de los compositores “cultos” se hace más larga.

Castro Buendía (2013) cita diversas posibilidades para el acompañamiento, como mostramos a continuación. Los tres primeros compases del primer pentagrama corresponden a ritmo binario de subdivisión ternaria 6/8, y los tres compases siguientes están escritos en ritmo ternario con subdivisión binaria 3/4



Se puede apreciar que el patrón 3b deriva en la seguidilla, los siguientes ejemplos son variaciones de este ritmo:



El siguiente patrón 4, está transcrito en 6/4, y es el característico del toque de Huelva. Como se aprecia, esta formado por valores más largos:

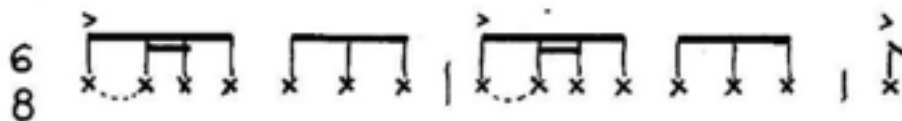


El siguiente esquema rítmico, según los autores Hurtado Torres (2009), corresponde al *toque abandolao*. Como se observa es igual que el ritmo base del bolero:

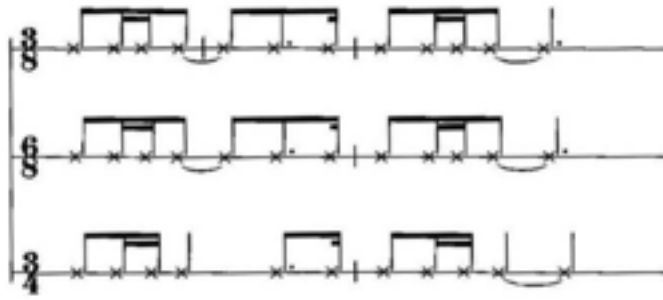


La jota y el fandango tienen muchos elementos en común, y el ritmo es uno de ellos. La diferencia entre ambos: el modo. El fandango está en modo menor y la jota en mayor. (Fernández, sin fecha)

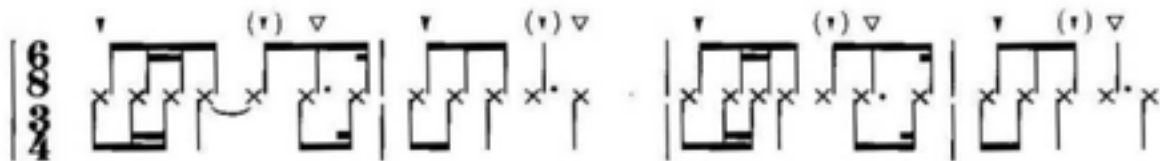
A continuación mostramos el patrón propio del canto de la jota, tomado del artículo de Castro Buendía (2013):



Según Manzano Alonso (1995), es conveniente transcribir la jota en compás binario de subdivisión ternaria. Estas son en cambio sus diversas transcripciones para la copla del fandango, donde se aprecia la similitud y las diferencias:



La confusión viene cuando se superpone el canto y el acompañamiento con dos subdivisiones distintas, una binaria y otra ternaria. Que por otro lado, es una de las más llamativas peculiaridades rítmicas de nuestra música. A *grosso modo*, se puede explicar como que quedan superpuestos por un lado (en una línea) dos grupos de tres 3+3, y por otro, (en otra línea) tres grupos de dos 2+2+2:



Los fandangos dieron origen a multitud de variedades regionales entre los que se encuentran la siguiente clasificación extraída del trabajo de Lola Fernández. (2011):

1) Fandangos flamenco-folklóricos (con compás):

Fandangos de Huelva

Malagueñas

Verdiales

Jaberas

Rondeñas

Fandangos personales

2) Fandangos Flamencos (Sin compás explícito)

2.1 Creaciones a partir de los folklóricos de Málaga

Malagueña

Granaína

Media granaína

2.2 *Fandangos personales*

3. Mineros y de Levante (Almería, Cartagena y Murcia)

Taranta

Taranto

Cartagenera

Minera

Murciana

Levántica

¿Ferreña?

Por último, mencionar que las coplas de los fandangos eran el vehículo ideal para declarar amores, cantar las excelencias geográficas o paisajísticas de la región, alabar a sus gentes o ironizar sobre los defectos de los otros y los pequeños roces o riñas que tenían lugar en el día a día. Estas coplas eran aprendidas por la concurrencia interesada y a veces se improvisaban en el momento al igual que el *Trovo*, arte de improvisar poesía dialogada que aún se mantiene en zonas de Andalucía, como la Alpujarra Granadina y Almeriense, y en zonas de Murcia.

La falta de estudios de base (exceptuando los magníficos trabajos que aquí hemos citado, y alguno más que se ha podido pasar por alto), no nos permite desgraciadamente ahondar más en las características musicales comunes. No somos los únicos que nos quejamos de estas carencias. Otros autores también han tropezado con la misma piedra:

La falta de un estudio más completo de la música folclórica andaluza, supone un desconocimiento por parte de la comunidad musical de uno de los caudales más ricos de música y danzas de España, una riqueza que aún permanece en parte semioculta. Su estudio, arrojaría algo de luz en este aspecto que investigamos del fandango, y por ello también en el flamenco, donde se han proyectado muchos de estos cantos. (Castro, 2013, p. 28).

5.2.1.3. Las malagueñas. Marco histórico-teórico.

En el patio tienen lugar durante las hermosas tardes del verano las tertulias, reuniones en las que se bailan a veces algunos pasos andaluces, como *el polo del contrabandista* o la *malagueña del torero*. También se cantan al son de la guitarra esas coplillas tan populares en Andalucía, que se llaman malagueñas (Davillier, 1862, p. 178).

Está claro que las malagueñas forman en el s. XIX parte del repertorio folklórico-romántico español (llamaremos así a los estilos que los viajeros románticos mencionan como populares en las fiestas y reuniones sociales del sur de la península). Ya habían estado

presentes en la Tonadilla escénica del siglo anterior y eran una constante, no solo en la provincia de Málaga sino más allá (recordemos la variedad de malagueñas que hay en las Islas Canarias).

Sobre el origen de este baile, multitud de autores se lanzan a opinar: "Las malagueñas tienen origen moro, y son, sin haber sufrido alteración alguna, las mismas melodías que cantaban acompañándose al laúd, los súbditos de Ibn-al-Kamar y de Boabdil". (Davillier, 1862, p. 178).

No anda muy descaminado el barón Davillier, en cuanto a que las malagueñas pueden llegar a hundir sus raíces en la Andalucía islámica. Pero tanto como mantenerse intactas desde entonces, pues no. La malagueña es una variación local del fandango, como lo son las granaínas o murcianas. Ya mencionamos la rondeña, quizá como un cante para *rondar*, aunque también como derivación del fandango. En un principio, habría que presuponer que las rondeñas y las malagueñas no eran el mismo canto, pasando más tarde a ser identificadas por su similar acompañamiento armónico. Según Castro Buendía (2013), la identificación de la rondeña con la malagueña, no aparece hasta bastante tiempo después, en un ejemplo del guitarrista "El Murciano" (¿1847?) publicado ya en 1878. Ya vimos la confusión que se advierte en los escritos de Glinka o en las misma transcripciones que recoge Inzenga de Maliperi, sobre la malagueña.

Para hablar de las malagueñas, primero hay que mencionar el estilo netamente autóctono de la provincia de Málaga: los Verdiales. Pues de la simbiosis entre el fandango y estos nacerá el fandango verdial que dará lugar a la Malagueña.

Los verdiales

Se dice en determinados círculos de aficionados malagueños que los Verdiales de Málaga tienen su origen en sociedades matriarcales que adoraban al Sol. Sus fiestas principales: 24 de Junio y 28 de Diciembre coinciden con el solsticio de verano y de invierno y estaban relacionadas con tareas del campo como la siembra o la recolección. Con la llegada de los cristianos, la Iglesia *convirtió* estas fiestas paganas en la festividad de San Juan en verano y el día de los Santos Inocentes en Navidad. De esto no nos ha llegado desgraciadamente ninguna prueba, por lo que solo podremos mencionar esta información como *posible vía* para posteriores estudios.

Sí es cierto, que las peculiaridades geográficas de la provincia de Málaga influyeron notablemente en el hecho de que se dieran en la zona montañosa de los Montes de Málaga, variedades poco influenciadas por las que se tocaban en la zona del litoral.

Los Verdiales son un estilo bailable, que al igual que el fandango, tienen la inflexión a lo modal en la parte instrumental, a lo tonal (en modo mayor) en la parte cantada. Su esquema es el siguiente:

DO / FA / DO / SOL7 / DO / FA / MI

Aunque puede haber otros acordes de paso, éstos son los principales. Su métrica coincide con el fandango: coplas de cuatro o cinco versos octosílabos de los que se repite alguno para

completar las seis estrofas de que consta el Fandango. Coincidiendo con lo mencionado por el Barón Davillier.

Otros estilos flamencos comparten el ciclo de acordes característicos de los Verdiales de Málaga, aunque con alguna variación. Entre ellos, los cantes abandolaos que aun conservan el ritmo ternario de los Verdiales aunque más lento: Zángano, Rondeña, Jabegote, Jaberías.

En la evolución desde el Verdial hasta la Malagueña hay que destacar la distinta idiosincrasia del sector social rural de los Verdiales frente al urbano de la Malagueña; el cante pasa del campo a la ciudad y allí cambia su carácter, que pasa de ser un cante de fiesta, alegre e intrascendente, a convertirse en algo trágico y de profundo sentimiento. La Malagueña, de carácter más melancólico y pausado que el fandango, se baila en grupos de cuatro, en parejas de distinto sexo, cambiando, a la vez que de paso, de pareja.

5.2.1.3.1 Análisis musical

Si nos dejamos llevar por las descripciones del Barón Davillier (1862), según la cual "el ritmo de malagueñas es un poco extraño, rudo si se quiere, pero no tiene absolutamente nada de vulgar ni de frívolo" (p.179), no llegaremos a ninguna parte. No obstante, no todas sus citas son inútiles. Por ejemplo, las descripciones correspondiente a su forma: "Las malagueñas se componen generalmente de coplas con cuatro versos cada una: el primero y el último se repiten dos veces", "Igual que las malagueñas, se componen las rondeñas de coplas de cuatro versos, repitiéndose el primero dos veces" (Davillier, 1862, pp. 179-181)

Cuando se habla de malagueñas folklóricas lo primero que nos viene a la cabeza es el acompañamiento esteorotipado punteado que a continuación se da:

Malagueña J. Cansino en *La Joya de Andaucía*:



Aunque indudablemente también se toca la malagueña rasgueada. Dicho esto, pasaremos a decir, que es en la segunda mitad del siglo XIX cuando la Malagueña va evolucionando a la variedad flamenca. Esto es, la guitarra va abandonando el compás estricto y fijo, y ganando protagonismo, convirtiéndose la Malagueña en un diálogo entre la guitarra y el cantaor, que a su vez va alargando los tercios e incluyéndole gran cantidad de melismas, *propios del estilo flamenco que se está forjando en la época.*

Hipólito Rossy habla de tres tipos de malagueñas:

- a) La malagueña corrida o verdial
- b) La malagueña flamenca, sin compás fijo
- c) La malagueña instrumental como pieza orquestada, para rondallas y agrupaciones musicales.

Los cánones fijos de la conocida como malagueña de fiesta, fueron establecidos por la Agrupación de Coros y Danzas de la etapa franquista. Esta malagueña de fiesta (que no es la malagueña flamenca) y que el Ayto. de Málaga promociona mediante el Certamen anual "Memorial José María Alonso", tiene la siguiente forma:

-Entrada o Introducción

-Paseíllo o estribillo que se repite tras cada copla. En Modo Frigio

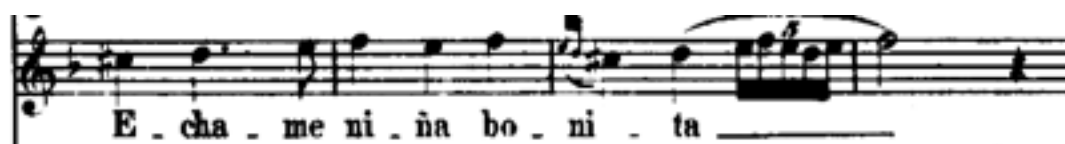
-Copla de seis versos octosílabos. Tonal

En cuanto a su análisis melódico-armónico-modal, referimos aquí, que tras la introducción en modo frigio de mi, una de las señas de identidad de la malagueña es la caída melódica del primer tercio del canto (verso) en la nota do (VI grado del modo frigio), una diferencia con el modelo de fandango anterior, que suele presentar la caída en el I grado del modo frigio.

Malagueña recogida en Ocón pág. 83 en mi frigio:



Fandango con ritornello, recogido en Ocón pág. 87 en Fa.



En las malagueñas flamencas decir que el compás es libre, es una definición no demasiado acertada. Diremos que lo que no hay, es una estructura fija de número de compases. El cantaor alarga los tercios (versos) a placer y el guitarrista debe estar pendiente cuando cambia de tercio para proceder a cambiar de acorde, pero mientras espera a que el cantaor cambie de tercio, lo que toca el guitarrista permanece con un pulso estable.

Rondeñas

Eusebio Rioja (1990) reseña una de las primeras noticias sobre Rondeñas que se conservan. Se trata de un artículo del 9 de junio de 1839 en el periódico "El Guadalhorce" y cita igualmente la hipótesis sobre el origen de este estilo, según la cual, el nombre no provendría de la ciudad malagueña de Ronda, sino de la costumbre de ir a *rondar* a las jovencitas casaderas. Varios son los autores que contradicen esta teoría, como el Barón Charles Davillier (2009), quien afirma que Ronda ha dado su nombre a las rondeñas, y Rodríguez Marín (1882), quien define las Rondeñas como una tonada popular que se llama así en Ronda, ciudad de la provincia de Málaga.

La principal diferencia de la rondeña con respecto a la malagueña es que tiene la caída del primer tercio en el I grado del modo frigio (como el fandango intermediado de la rondeña y también el canto flamenco de Rafael Romero). Aunque otros presentan el modelo de la malagueña con caída en el VI grado (fandango rondeño y el canto flamenco de Jacinto Almadén). Según Castro Buendía (2013) quizás esto sea un indicio de la mayor antigüedad de la rondeña, pudiendo ser la malagueña posterior y por ello influenciar después a la propia rondeña, que asimilaría la novedad del giro al VI grado en el siglo XIX.

Sea de una manera u otra, ya mencionamos en otros capítulos la confusión de los autores en el siglo XIX a la hora de denominarlas. (Véase capítulo 3.4.2. sobre Rodríguez Murciano)

Rafael Marín (1902) cita brevemente en su método, en el apartado dedicado a la explicación de los cantes, la existencia de las *Rondeñas del Negro*, como *macho* o complemento de la jabera. Estas *Rondeñas* solían ser cantadas por Silverio (Rioja, 1990). Otro gran intérprete de *rondeñas* fue Ramón Montoya (1880-1949), que desarrolló este estilo a cómo lo conocemos hoy en día.

Jaberas

Como las malagueñas y las *rondeñas*, las *jaberas* descienden del *fandango*. Es un estilo sumamente difícil que pocos abordan. Un gran intérprete de *jaberas* fue el Chato de Jerez. Al ser un estilo tan poco ejecutado no abunda la literatura sobre él. En nuestro caso, al desviarse mucho del tronco principal de esta investigación, lo mencionamos meramente a modo de curiosidad.

Jabegotes

El Cante por *Jabegotes* o Cante de *Marengos* es un cante flamenco de ritmo *abandolao*, que pierde su compás fijo por la acción del cantaor de alargar los tercios (o versos), por lo que no se puede bailar. Este estilo lo cantaban los *marengos*, mientras

reparaban sus redes o hacían otras labores tranquilas, en las playas de los barrios pesqueros malagueños del Palo y Pedregalejo.

Aunque tiene origen popular, el Jabegote no es cante folklórico, pues ha perdido su carácter bailable; es un estilo muy difícil de ejecutar, que desgraciadamente muy pocos cantaores llevan en su repertorio y sólo algunos lo utilizan como remate de la Malagueña. El nombre que se asocia con el desarrollo de este estilo es el de Juan Ternero Rodríguez, conocido como Niño de las Moras, nacido en el barrio del Palo en 1886. Él mismo era marengo y tiraba del copo desde niño. Cuando contaba doce años de edad los dueños de un tablao lo *descubrieron* cantando en la playa y empezó su carrera como cantaor profesional de flamenco. El dedicarse al cante no era un sinónimo de lucro, por lo que tuvo que recurrir a la venta ambulante de moras (de ahí su nombre) creando un pregón que cantaba para venderlas. Los vendedores ambulantes eran muy típicos en los barrios del Palo y Pedregalejo; recordemos a los famosos cenacheros. Es muy posible que estos antiguos vendedores de pescado, que iban por los cortijos hasta Charilla, trajeran de allí su fandango.

5.2.1.3.2 Algunos célebres intérpretes de malagueñas

Juan Breva.

Juan Ortega Escalona, nació en Vélez-Málaga en 1844 y murió en la capital de la provincia en 1918. Se hizo célebre por su peculiar estilo cantando malagueñas y verdiales, acompañándose él mismo a la guitarra. Fue realmente uno de los artífices de la evolución de la malagueña.

Existe la hipótesis de José Luque Navajas (1988) en su obra *Málaga en el Cante*, por la cual Juan Breva no habría cantado malagueñas. Según este autor la malagueña flamenca, es mucho más lenta y melancólica y muy libre en cuanto al compás se refiere. Muy lejos de servir para el baile. Lo que cantaba Juan Breva eran bandolás de Vélez que el cantaor personificó en los ahora conocidos como Cantes de Juan Breva. Esta teoría también la mantiene Gonzalo Rojo (1992) en su obra *Juan Breva. Vida y obra*. A su vez, otros autores proponen que las malagueñas son originarias de Álora, por lo que Juan Breva al ser veleño no las podría haber cantado. En todas estas teorías, sentimos no haber encontrado ni argumentos de peso ni pruebas para contrastarlas.

Estas hipótesis además son debatidas por Luis Soler en sendas conferencias en la Peña Juan Breva de Málaga, puesto que la bandolá no es un cante en sí, sino que se habla de toque abandolao de la guitarra.

Resumimos todo esto simplemente, para hacer una idea al lector de la absoluta maraña de teorías sobre las malagueñas (y del flamenco en general) que han existido y existen. Repetimos, todas ellas carecen de fundamentos musicales serios que las corroboren. No existe aún ninguna monografía que explique las características musicales propias e identificativas de cada estilo o variedad que estamos mencionando. Por otro lado es una cuestión absurda pretender etiquetar un cante que desde el primer momento se está definiendo como cante personal. Precisamente por su naturaleza personal, hay en ese cante, elementos de todo lo que ha rodeado al intérprete y que ha ido utilizando a placer para configurar su estilo personal.

Por último y para concluir recordaremos que Albéniz recoge en su Rapsodia Española una/la Malagueña de Juan Brea (no el fandango, el Verdial, la Bandolá de Juan Brea):



Se trata de una cita melódica despojada de los numerosos melismas con los que Juan Brea interpretaba las malagueñas⁷⁰. Nos detendremos con más detalle en el siguiente apartado.

Otros grandes intérpretes de malagueñas han sido La Trini, Diego el Perote, El Canario (estos últimos originarios de Álora de donde viene la *malagueña perota*) y Antonio Chacón. Cada uno ha ido aportando a la malagueña su estilo propio personal, de tal forma que cada cante ha pasado a la posteridad con su nombre, así se habla de las malagueñas de la Trini, de las del Canario, etc.

⁷⁰ Se han escuchado dos grabaciones de Juan Brea de 1910. Greats Interprets of Flamenco. Juan Brea, Niño de las Marianas y Bernando el de los lobitos (1910-1929) *Spotify*.

5.2.2. La raíz popular de *Iberia*. Análisis rítmico

5.2.2.1. Las seguidillas sevillanas en *Triana* y en *Eritaña*.

Las célebre (sic) *Sevillanas dobles* que así le llamaban y hoy le dicen *Sevillanas boleras* que son muy pocos los que las conocen, no las han visto bailar hace treinta años, las vi yo a muchachas sin ser bailadoras, por pura afición, en los alrededores de la Plaza Nueva, que es como la conocemos los sevillanos por los carnavales y en los meses de invierno por la Cruz del Campo, en las ventas de la Fuente del Arzobispo y en los alrededores de la Venta Eritaña, de la Victoria y entre todos aquellos alrededores he presenciado en más de una ocasión a la reina Isabel II formando corro entre todos los muchachos y muchachas que estábamos en uno de aquellos sitios bailando (Otero, citado en Rioja, p. 67)

En este capítulo hablaremos de las sevillanas asistidos por las dos famosas recopilaciones anteriormente citadas: *Cantos españoles* de Eduardo Ocón y *Ecos de España* de José Inzenga. Esta última tiene especial valor pues precisamente se conserva una copia en la biblioteca personal de Albéniz⁷¹.

Extraeremos mediante un análisis comparativo las características inherentes a este tipo de seguidillas para averiguar si llevan el mismo esquema que las actuales. Igualmente someteremos a examen los diseños rítmicos que aparecen en Triana para cotejarlos con los

⁷¹ “Un recibo de su editor Juan Bautista Pujol, fechado el 31 de mayo de 1902, acredita con la firma del propio Albéniz la adquisición de las *Sevillanas* de la colección de *Ecos de España* y un ejemplar de *Cantos y bailes populares de España* de José Inzenga”. (Torres, 1998, p. 28)

datos que ya teníamos. Acudiremos a *Sevilla* (1883) de la *Suite Española* de Albéniz, en ocasiones puntuales, por ser un claro precedente de *sevillanas albenicianas*.

Análisis

1) Sevillanas recogidas por Eduardo Ocón. Partitura completa en Anexos.

(Obsérvese que son las mismas sevillanas que cantaba La Argentinita y que recogió Federico García Lorca.)

Tonalidad: Do Mayor

Tempo: Allegro Moderato

Estructura:

-Introducción: 5 compases. Armonía:

Allegro moderato. (♩ = 122)

Piano.



I ----- I V ---- I ----- I V ---- I -----

-Salida: 4 compases. Armonía:

con fuoco

Vi - va Se - vi - lla! vi - va Se - vi - lla!
Hoch, hoch Se - vil - la! es le - be Se - vil - la!

I ----- I V ----- I -----

-Vuelta: los 4 compases siguientes.

Letra: (10 +4) + (10+4) + (10+4)

Nº total de compases: 56 (una sola letra)

2) **Sevillanas recogidas por José Inzenga.** Partitura completa en anexos.

Tonalidad: Re mayor

Tempo: Allegro Vivo.

Estructura:

-Introducción: 2 compases Armonía:

I ----- V I ----- V

¿No nos recuerda al principio de Sevilla de Albéniz?

Allegretto

I ----- V I ----- V

-Salida: 4 compases Armonía:



I----- V----- V----- I-----V

Vuelta: 1 compás

Letra: (10 + 1)+(10 +1) + (10 +1)

Nº total de compases: 42 (las tres letras)

Una vez hecho este análisis, prosigamos ahora con la comparación entre ambas sevillanas destacando los rasgos más llamativos.

Ritmo:

La salida comienza en ambas en anacrusa, en la parte débil del segundo tiempo. En los dos casos la figuración y el perfil de la melodía son casi idénticos, especialmente al final de la frase:



En la letra la figuración y la melodía son muy similares. Se observan leves variaciones pero la base es lo mismo:

Ocón:

Musical notation for Ocón. The first line shows the melody with lyrics: "Vi - va Se - vi - lla! Llevan las se - vi - lla - nas en la man - ti - lla, lle - van". The second line continues with: "las se - vi - lla - nas en la man - ti - lla,". The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Inzenga:

Musical notation for Inzenga. The first line shows the melody with lyrics: "Prenda a do - ra - da Si un Sul - tan te des -". The second line continues with: "pre - cia pren - da a do - ra - da Si un Sul -". The third line continues with: "tan te des - pre - cia pren - da a do - ra - da". The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Como vemos los requiebros de la voz cada uno lo transcribe de una manera, Ocón con tresillos e Inzenga con corchea con puntillo y dos fusas. Pero la estructura es la misma. Esto se debe en parte al tipo de verso, ya que la melodía es silábica:

Salida:

Viva Sevilla, viva Sevilla

Prenda dorada, prenda dorada

Letra:

Viva Sevilla (5)

Prenda dorada (5)

Llevan las sevillanas (7)

si un sultán te desprecia (7)

en la mantilla (5)

prenda dorada (5)

llevan las sevillanas (7)

si un sultán te desprecia (7)

en la mantilla

prenda dorada

Si lo comparamos con unas sevillanas que se cantan en la actualidad se aprecia la similitud:

Salida:

Sueña la margarita con ser romero

Letra:

Con ser romero (5)

sueña la margarita (7)

con ser romero (5)

para ir con la virgen (7)

en el sombrero

Los versos también pueden ser octosílabos.

Armonía: Es muy básica, siguiendo el esquema I V I, solo que en la recogida por Ocón encontramos una modulación muy pasajera a La menor mediante su dominante:

vi-lla! Llevan las se-vi-lla-nas en la man-ti-lla, lle-van
vil-la! Hol-de Mäid-chen dort tra-gen auf der Man-til-la-rol-ler

Armonización popular.
Populäre Harmonisung.

V de La m ----- Tónica de La m -----

Triana

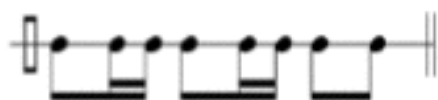
Tonalidad: Fa # menor

Tempo: Allegreto con anima

Nº total de compases: 140⁷²

No es objeto de esta investigación explicar los procesos y técnicas mediante las que Albéniz desarrolla los materiales melódicos y armónicos. Tampoco lo es el hacer un análisis formal de la obra. Sólo pretendemos encontrar aquellos diseños rítmicos básicos a partir de los cuales construye *Triana*, y posteriormente compararlos con las fuentes de música popular que ya hemos examinado. Por ello, en este análisis nos ceñiremos únicamente al estudio del ritmo, atendiendo a las derivaciones motívicas que aparecen, entendidas como la repetición de los mismos esquemas rítmicos con distinta melodía y/o armonía. Solo acudiremos a cuestiones armónicas o formales cuando sea preciso.

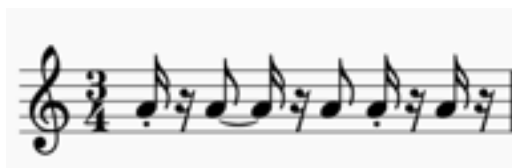
Hay tres diseños sobre los que se construye la obra aunque en realidad los tres provienen del patrón básico de seguidillas:



⁷² Resulta sumamente curioso que también *Sevilla* tenga el mismo número de compases.

Diseños básicos:

Diseño 1



-Introducción. cc.1-5 mano izquierda. Ver anexos.

-c.40-43 en ambas manos.

-c.102-105 en ambas manos

-c.130-133 en ambas manos.

En el compás 11 vuelve a aparecer el mismo diseño ligeramente modificado en la mano izquierda; no aparecen los signos de articulación y acentuación, y sustituye las semicorcheas por corcheas, prolongando el sonido en lugar de quedar interrumpido por el silencio. Sin embargo, el resultado sonoro rítmico es el mismo:



Diseño 2



Es exactamente el mismo de la introducción de las sevillanas de Inzenga:



Y su variante (2 b):



que aparece en los compases del 15 al 22.



Este diseño lo encontramos muy abundantemente en *Sevilla*. Por ejemplo, en los compases 3-17.



Que aparece en los compases 48-49 de Triana:

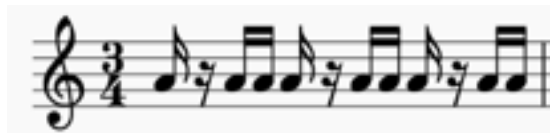


Y en la introducción de Sevilla en la mano izquierda:



Este pasaje en concreto nos recuerda al diseño 1. (recordemos la mano izquierda de la introducción de Triana. c.1-5).

-Diseño 3



Que equivale a su vez también a:



-Compases.3 -6 Mano derecha y 11=19-22=26-29=40=54=70=72-73
=78=80-81=86-89=97=102-105=110-117=120-121=122=130-133.

Este patrón ya lo vimos en Ocón:



Aparece también en *Sevilla* como diseño rítmico base, (por ejemplo en la introducción, compases 1 y 2) mano izquierda:



Con todos estos diseños hace mil combinaciones y variaciones. Entre ellas destacaremos por su abundante presencia, y/o repetición en ambas obras, las siguientes:

Los diseños 2b (mano izquierda) y 3 (Mano derecha) unidos:

Triana cc.19-22 y 26, 54...



Diseños 2c (Mano izquierda) y 3 (Mano derecha)



Simplificando las dos primeras partes del compás (en la mano derecha) a una blanca (o dos negras ligadas) tenemos lo siguiente:



que unidos al diseño 2b en la izquierda tenemos el c. 15 de Triana y también c. 15 de Sevilla (los mismos compases, una casualidad)

Triana:



Sevilla



Rellenando la segunda parte del compás de semicorcheas en la mano derecha:

c. 10 de Triana y c.10 de Sevilla (de nuevo los mismos)

Triana:



Sevilla:



Los cromatismos que aparecen en la introducción de Sevilla en la contralto también aparecen en *Triana*:

c.40 y 102



Sevilla (Diseños 2d y 3)



Triana (Diseños 1 y 3)

Si seguimos buscando similitudes tenemos los c.18-22 de *Triana* iguales que los compases 15 y 17 de *Sevilla*:



Triana



Sevilla

Después lo complica un poco duplicando el número de figuras:



Una vez realizado este análisis concluimos que, efectivamente todos los ritmos que existen en *Sevilla* y en *Triana* provienen del patrón básico de las seguidillas sevillanas populares. Se aprecia también una especial e interesante evolución en cuanto a complejidad de ritmo y textura entre las primeras sevillanas que compuso, como por ejemplo *Sevilla*, y *Triana*, compuesta años más tarde. La armonía, aunque infinitamente más compleja, continúa conservando el patrón I V I de las sevillanas. Sin embargo, no conserva la forma de las sevillanas tradicionales. Aunque como dijimos no procederemos a un análisis formal, sí se advierte la influencia de la forma clásica con un desarrollo de los temas y una re-exposición.

No obstante, *Triana* guarda algunas similitudes con la forma de las sevillanas populares. Por ejemplo:

La Introducción

c.1- 8 (el doble de compases que en las populares)

La Salida

Detengámonos someramente en este detalle de la salida (más bien “entrada del canto”). Hemos dicho que el canto comienza en la parte débil del segundo tiempo del compás, pues bien, obsérvese en *Triana* que la Salida también se produce en el mismo momento:

c.9-11

Musical score for 'La Salida' from Triana, measures 9-11. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with a quarter note (q) and a piano (pp) dynamic. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The dynamics change to forte (f) with the instruction 'et bien chanté posé', then to sforzando (sf), then piano (p), and finally sf again. The bass line consists of a half note G2, followed by a quarter note F2, and then a series of eighth notes: E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1. The word 'Ped.' (Pedal) is written below the bass line.

El mismo Albéniz nos proporciona otra pista para colocar aquí la salida. Escribe: *Forte et bien chanté*. De seguir el esquema de salida de los otros ejemplos de sevillanas, tendría que volver a la tónica en el compás 11 (obsérvese el bajo)

Musical score for 'La Salida' from Triana, measures 9-11, with a different bass line. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with a quarter note (q) and a piano (pp) dynamic. The melody is the same as in the previous score: a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The dynamics change to forte (f) with the instruction 'et bien chanté posé', then to sforzando (sf), then piano (p), and finally sf again. The bass line consists of a half note G2, followed by a quarter note F2, and then a series of eighth notes: E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1. The word 'Ped.' (Pedal) is written below the bass line. The word 'dolce' is written above the final measure.

Efectivamente lo hace, aunque no tan claramente como la última vez que expone este motivo.

c.138.

The image shows a musical score for piano, measures 138-141. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a prominent eighth-note motif in both hands, starting in measure 138. The dynamic marking is *fff* (fortissimo). In measure 139, there is a first ending bracket over the eighth notes. In measure 140, there is a second ending bracket over the eighth notes, with a '2' below it. In measure 141, there is a first ending bracket over the eighth notes, with an '8va' marking above it. The score ends with a double bar line in measure 141.

Eritaña:

Tonalidad: Mi b Mayor

Tempo: Allegretto grazioso

Nº Total de compases: 145⁷³ (Los compases son según la Edición revisada por Guillermo González)

Breve análisis formal:

Es de advertir que *Eritaña* en este sentido, serían unas sevillanas con una forma muy libre. No posee introducción en el sentido estricto sino que posee dos salidas con sus correspondientes ritornelli instrumentales.

a) Salida 1 : cc. 1-2

Allegretto grazioso M.M. ♩ = 84

f (m.s.) *staccatissimo e giocoso*

The score shows two staves. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, marked with dynamics like *f* and *sf*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked as Allegretto grazioso with a metronome marking of 84.

Ritornello 1: cc. 3-4

dolce e sonoro

The score shows two staves. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics like *f* and *sf*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked as Allegretto grazioso with a metronome marking of 84.

⁷³ Solo 5 compases más que las anteriores.

b) Salida 2: cc. 5-8



Que concluye de nuevo en la tónica con:



Al Ritornello o Vuelta 2: cc. 9-18.



La *Letra* la situamos a partir del compás 19 al ser este motivo más melódico que todo lo anterior, de carácter instrumental.

c) cc.19-21



Esta supuesta *letra* no sigue la dinámica estrófica que hemos visto en las sevillanas populares. Y a partir del compás 47 aparece un nuevo motivo d, que se va repitiendo en diferentes tesituras y en diferentes tonalidades a lo largo de la obra

d) compás 47:



Compás 55:



Compás 58 (distribuido entre ambas manos):



Compás 71



Se vuelve a repetir el ritornello instrumental 1 en el compás 96, en el que hace una re-exposición de la salida 2 y el ritornello 2, solo esta vez va directamente al motivo de la letra en el compás 105. Esta forma nos recuerda a la forma Sonata al aparecer este motivo en la tonalidad principal en la re-exposición.

Motivo d)



Vuelta al Ritornello 1 en el Compás 135, Ritornello 2 en el Compás 137 y concluye re-exponiendo diversos motivos melódicos que ya había presentado antes.

Motivo 1, apareció en los cc. 17 (solo la cabeza) 27 y 94:



Motivo 2: Apareció en los cc. 2, 8, 18, 28, 96



Esta parte (cc.135) nos recuerda a la Coda de la forma Sonata, en la que se re-expone el material anterior después de haber cadenciado sobre la tónica.

Análisis rítmico:

La obra utiliza y desarrolla varios esquemas rítmicos derivados del patrón principal de las seguidillas-sevillanas, como ya sucedió en Triana.

Diseño básico:



Recordemos los diferentes diseños de Triana, con sus correspondientes derivaciones:

Diseño 1:



Diseño 2

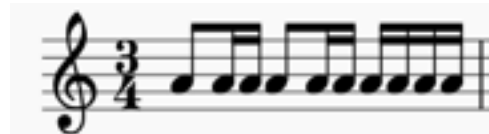


Diseño 3



Y veamos los esquemas rítmicos más usuales en *Eritaña*:

Motivo 1:



Este motivo rítmico aparece con mucha frecuencia. La primera vez en los Ritornelli

c. 3.



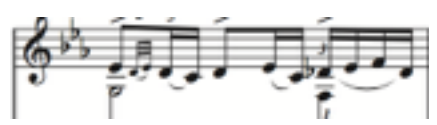
I-----V

c. 9



I-----V

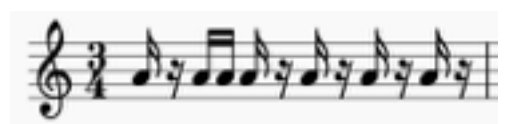
c. 30



c. 47 Letra



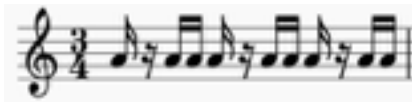
Motivo 2 (Correspondiente con el Diseño 1):



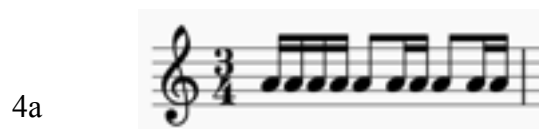
Cc. 8,15 etc.



Motivo 3: (Correspondiente con el Diseño 3)



De estos los motivos 2 y 3 se obtienen:



cc. 40-41 (es el mismo motivo con diferente con diferente articulación):



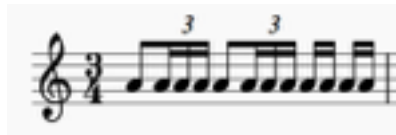
c. 48



Motivo 5:



Motivo 6, cercano al bolero:



c.6 y 99



Como afirma Jacinto Torres (1998); "Cuando se maneja una materia sonora vinculada a la tradición, sea de raíz académica o folklórica, no es raro tropezar con algún material que nos suena con aire afín a algún otro" (p. 29).

Esto sucede en el caso de *Jerez*, que lleva muchos de los patrones rítmicos anteriores:

Motivos 1 y 2 distribuidos entre ambas manos.

cc. 2-3



cc. 10-12:



c. 17



Su dibujo nos recuerda incluso al de los compases 28, 95 y 144:



Motivo 3

c. 8

c. 16



Jerez, la pieza que otros autores denominaron *soleares*, resulta que se nutre de los mimos patrones rítmicos de seguidilla que *Eritaña*.

Conclusiones:

Tanto *Triana* y *Eritaña* no solo están impregnadas del ritmo de las Seguidillas Sevillanas, sino que llevan el desarrollo de estos esquemas rítmicos hasta el extremo. Por otro lado, se observa también que Albéniz conservó ciertos convencionalismos formales de las

sevillanas, tales como la salida y el ritornello o vuelta, pero los funde con las formas clásicas como la forma Sonata, (exposición-desarrollo-re-exposición-coda).

En *Triana* no hay ni rastro de *pasodoble torero*, como algunos autores parecen vislumbrar. El ritmo del pasodoble es absolutamente binario (con subdivisión binaria) y las sevillanas son de ritmo ternario.

Jerez, compuesta después que *Eritaña*, comparte con ella unos patrones rítmicos muy similares.

Resulta interesante observar que el bolero comparte ritmo con las seguidillas, solo que se tocan y bailan con diferente tempo. En este caso el mismo Albéniz lo subtitula como *bolero aburrío*.

5.2.2.2. El zapateado en *El Puerto*

El Zapateado

Según Eduardo Ocón (1874) en sus Cantos Españoles, el zapateado es un baile de una mujer sola. En cambio Rafael Marín (1902), afirma que aunque es un baile muy difícil, solo lo bailan los hombres, y las mujeres que lo han abordado lo han hecho con traje de hombre.

Con este estilo nos encontramos un grave problema, no tenemos apenas evidencias escritas de las características musicales del *Zapateado* decimonónico. Hemos encontrado sendos zapateados en las Colecciones de Ocón y de Inzenga (éste último de la isla de Cuba). Y además nos quedan el célebre *Zapateado* compuesto por un músico académico: Sarasate. Al preguntarle a dos artistas flamencos⁷⁴ por *el zapateado* respondieron: -¿cuál? ¿el de Sarasate o el *otro*?-. Quiere esto decir, que hoy en día habría dos líneas de evolución del *Zapateado*. La popular y la de Sarasate. Esto trae consigo un dilema: si suponemos que Sarasate se basó en la música popular para componer su zapateado, hoy en día es la música popular la que su utiliza zapateado como base. ¿Dónde se encuentra el principio de este ciclo?.

Lo mismo se nos puede presentar con Albéniz, más aún teniendo en cuenta que este compositor influyó más en el flamenco posterior de lo que se supone. Actualmente son muchos los artistas flamencos que realizan *versiones personales* de los compositores

⁷⁴ Antonio Gabarri, guitarrista flamenco y Tony Maya, cantaor.

nacionalistas españoles, sobre todo de Albéniz y Falla.⁷⁵ Por tanto, es muy peligroso acudir al flamenco actual porque se pueden encontrar similitudes en algo que, básicamente es lo mismo o viene de la misma fuente.

No nos queda pues, más remedio que acudir a las fuentes literarias:

Si el jipío es la característica fundamental del cante, el zapateado lo es del baile flamenco. [...] en la tonadilla está presente de continuo el zapateado, junto a la escuela bolera, anunciado ya con acompañamiento de guitarra a finales de los veinte y, avanzado ya el siglo XIX, lo encontraremos como un genuino estilo flamenco, habiendo pasado sin solución de continuidad de la simpleza a la complejidad más absoluta. A nuestro entender, el zapateado sería el primer baile flamenco. (Gamboa, 2005, p. 331)

Las demás danzas españolas no recurren al zapateo, solo el flamenco lo hace, digamos además que el zapateo constituye la raíz de éste género. En la etapa de los cafés-cantante fue el baile masculino por excelencia, aunque también lo abordaron algunas mujeres con atuendo masculino.

⁷⁵ Más o menos cómo hacían aquellos primeros cantaores flamencos. Como aprecia Jacinto Torres, ¿quién no te dice que aquel herrero, que escuchaba por las calles las melodías de cierta zarzuela, de moda por aquellos días, después la cantaba en la fragua re-inventándola y re-creándola, convirtiéndola en flamenco, por ejemplo, en un martinete. La música popular también toma elementos de la música culta. Se investiga la influencia en una sola dirección, tampoco vendría mal hacerlo en la contraria. Entrevista.

De los aspectos musicales diremos lo siguiente: La métrica se desenvuelve en 6/8 llegando a alcanzar en la actualidad una complejidad de polirritmia sólo comparable a los tangos-tanguillos- de Cádiz. Tonalidad mayor.

“Por eso Cádiz está en el principio. Lo expuso con nitidez Rafael Marín: *El zapateado de Cádiz, junto a las alegrías y el tango, conforma el trío de bailes flamencos existentes; y escribía en 1902*” (Gamboa, 2005, p. 332).

Interesante es descubrir que el zapateado tiene su origen en Cádiz. ¿Utilizaría conscientemente Albéniz el ritmo del *Zapateado* en la obra que estuvo destinada a titularse *Cádiz*, o *El Puerto*? ¿Haría conscientemente esa asociación? Recordamos las palabras de Jacinto Torres (1998): “Creyéndose obligados por el título (¡esos nombres tan engañosos...!) de la pieza muchos han querido también encontrar una filiación determinada” (p. 28). Turina nos dice también algo parecido: “Es pues, inútil poner una etiqueta a cada para demostrar por su filiación popular que es española y que pertenece a determinada región” (citado en Iglesias, 1982, p.200).

Así pues, conociendo las limitaciones que nos impone el trabajar con el flamenco decimonónico procederemos a hacer el análisis comparativo de *El Puerto* con las fuentes que disponemos:

a) Dos *Zapateados* de *Cantos de España* de Ocón. Pág. 16 y pág. 50

b) *Zapateo del Monte (Baile de Guajiros)* de la isla de Cuba en *Ecos de España* de J.

Inzenga

c) Zapateado de Sarasate

Rítmica en el acompañamiento:

Ocón 1:



Ocón 2:



Inzenga:



Estos ritmos tienen en común además de ser todos de subdivisión ternaria 6/8, que acentúan la parte débil de la segunda parte del compás. (es decir la quinta corchea del compás). Este acento tendrá siempre la duración de una negra.

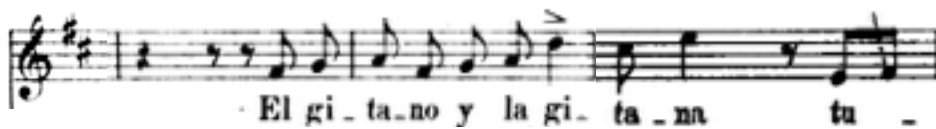
Lola Fernández (sin fecha) nos refiere que el ritmo base del zapateado es:



Éste se observa también en la línea del canto:

(El *zapateo del monte* no lo incluimos aquí por ser meramente instrumental)

Ocón 1:



Ocón 2 (tercer pentagrama):

Musical score for 'Ocón 2' (third pentagram). It consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Cuando me dan tus ojos una mirada una mirada una mi- ra da". The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a long, sweeping line across the first staff.

Sarasate (segundo pentagrama):

Musical score for 'Sarasate' (second pentagram). It consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of two sharps (D#). The score is highly technical, featuring complex rhythmic patterns, triplets, and various ornaments. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a *V* marking and a *f* dynamic. The third staff includes a *3* marking and a *0* marking.

Si lo comparamos ahora con la línea de *El Puerto*:

Musical score for 'El Puerto'. It consists of two staves of music in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (Bb). The tempo and dynamics are marked as *fort et très en dehors*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulation marks like accents and slurs.



El ritmo resultante es:



Tenemos que la parte acentuada no corresponde con la segunda parte débil, sino con la tercera parte.

El único parecido que podemos encontrar con el zapateado, es el siguiente motivo rítmico de los compases 35-37 del *Zapateado* de Sarasate, en cuanto a que solo que Albéniz lo transcribe ligado y Sarasate en su valor de negra.

Sarasate:



Albéniz:



Conclusión:

En *El Puerto* no aparte el ritmo característico del Zapateado popular. Si bien, coinciden células rítmicas semejantes en el *Zapateado* de Sarasate y *El Puerto*, no podemos afirmar que esos ritmos los hubiera tomado Sarasate de las populares pues no tenemos pruebas concluyentes. Tampoco tenemos evidencias que nos lleven a afirmar que Albéniz se basara en el de Sarasate.

5.2.2.3. ¿Hay malagueñas en la obra *Málaga* de Albéniz?

Ya vimos en anteriores capítulos la relación de Albéniz con la ciudad de Málaga. En este capítulo, trataremos de averiguar si las hipótesis, que otros autores lanzaron al aire sobre la obra *Málaga*, se confirman (ver capítulo 5.1.). Y en qué medida la música popular de nuestra provincia está presente en su obra.

Las obras analizadas aquí son:

- *Rumores de la Caleta*. 1886-7
- Malagueña de Juan Breva. *Rapsodia Española* 1887.
- *Malagueña* de la colección *España*. 1890
- *Málaga*. 1907-08

La primera pieza, a pesar de ser situada por Justo Romero (2002) en las playas de la Caleta de Cádiz, creemos que se refiere al barrio malagueño. En una carta a Albéniz, Malats recuerda la ciudad de Málaga y *las hermosas playas de La Caleta (¡Olé!)*. (Véase capítulo 4.5)

Albéniz conocía muy bien La Caleta malagueña, y para ello escribió unas malagueñas. No tiene sentido alguno ponerle a unas malagueñas el título de un lugar de Cádiz. ¿Pero qué tenía de especial este barrio malagueño para escribirle una pieza?.

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando la ciudad de Málaga se expande hacia el este con la nueva Avenida que proyecta el Ingeniero de José María de Sancha. La Caleta

albergaba entre edificios de buen parecer, palacetes, hotelitos y establecimientos de recreo y venta de bebida⁷⁶. A estos últimos acudía público pudiente y no pudiente según el horario, y había actuaciones de música y baile. Célebres fueron ventas como la Perra, Guijarro, Sandoval, Cinco Minutos, La Paloma, la de Isabel la sorda, la de Victoria... donde se lucía lo más granado de los artistas flamencos de Málaga (Rioja, 2005).

Allí se estableció también Trinidad Navarro Carrillo, *La Trini* (1868-1930?), que fue una célebre intérprete de malagueñas que alcanzó fama en toda Andalucía y Madrid. Discípula de Juan Breva, para muchos una de las mejores cantaoras del siglo pasado, loada por todos sus contemporáneos. De ella son las inmortales *malagueñas de la Trini*. Fue propietaria de una Venta con su nombre en La Caleta de Málaga aunque este establecimiento es posterior a la obra de Albéniz.

La segunda cita que aparece en su música son las malagueñas de Juan Breva en su *Rapsodia Española*. Es importante reseñar en esto, que Albéniz conocía a Rafael Mitjana⁷⁷, como nos lo demuestra su encuentro en Bruselas con Paul Gilson. Rafael Mitjana, malagueño, mantenía una intensa correspondencia con Felipe Pedrell con motivo de la recopilación de música popular que ambos llevaban a cabo. Estas cartas nos demuestran que Mitjana le pasaba a Pedrell algunos cantos también recopilados por Ocón, con quién estudió música. No obstante, la *Rapsodia Española* data de 1887. No podemos afirmar que Albéniz y Mitjana se conocieran ya con anterioridad a esta época, por lo que tampoco podemos

⁷⁶ En 1880 el ingeniero de caminos José María Sancha urbaniza la zona de la Caleta. Una parte de esta prolongación de la ciudad llevará su nombre, el paseo de Sancha.

⁷⁷ Diplomático y estudioso malagueño. Discípulo de Ocón, Pedrell y Saint-Saëns. Descubridor del Cancionero de Upsala.

especular, si la melodía de la malagueña de Juan Breva se la pasó Mitjana, o si Albéniz la escuchó directamente en Málaga en durante alguna de sus estancias allí.

El análisis comparativo lo haremos partiendo de las estructuras musicales comunes de las malagueñas, que tomaremos como fuente popular secundaria, extraídas de las Colecciones de Ocón, Pedrell, (una punteada y otra rasgueada), así como la *malagueña* de Rodríguez Murciano, -recogida por Inzenga en su *Colección de aires nacionales para guitarra-*, y la *malagueña* de *La Joya de Andalucía* de Juan Cansino.

Análisis formal, rítmico y armónico:

Las malagueñas constan, como explicamos, de tres partes: introducción, paseíllo y copla. Dentro de los ejemplos de música popular de que gozamos para este estudio, esta forma tripartita no se observa en la malagueña de Rodríguez Murciano, que es instrumental. En cambio, sí en las demás.

Veamos la forma de cada una de ellas.

a) Malagueña Ocón.

-La Introducción se funde con el Paseíllo, únicamente varían de motivo los tres compases que preceden a la copla en los compases 18-20.

-Copla. Compases 21-44, formada por seis versos octosílabos. Cada verso ocupa una extensión de cuatro compases.

b) Malagueña J. Cansino. compases 170-244 de la *Joya de Andalucía*.

También es instrumental, pero el mismo autor escribe dónde empieza la copla c. 204.

-Introducción-paseílo cc. 170-203. Se trata del paseílo tal y como lo conocemos hoy en día.

-Copla. cc. 204-226. formada por seis periodos de 4 compases cada uno.

c) Malagueña punteada Pedrell.

-Introducción- paseílo cc.1-30

-Copla cc. 31-54. De nuevo seis versos octosílabos con cuatro compases cada uno.

-Paseílo 55-fin.

Obsérvese que esta última malagueña tiene la misma letra de las malagueñas de Ocón, aunque distinta melodía.

d) Malagueña rasgueada Pedrell.

-Introducción instrumental cc. 1-12. Seis versos octosílabos de cuatro compases cada uno.

-Copla cc. 12-46. (final)

En cuanto a las obras de Albéniz, se observa que la malagueña de Juan Brea comienza directamente con la copla (sí conserva el esquema de cuatro compases). La *Malagueña de España* sí conserva esa forma.

e) *Malagueña de España*:

-Introducción- Paseílo cc. 1-63

-Copla cc. 64-84. Seis periodos formados por tres compases adagio de melodía sola +1 compás de arpeggios, a excepción del último compás a modo de cadencia,
Paseílo cc. 85-final.

d) *Rumores de la Caleta*

-Introducción compás 1

-Paseílo cc. 2-72.

-Copla cc. 72-95. También con seis periodos de 4 compases.

-Paseílo cc. 96-Fin.

Y en lo referente a *Málaga* se aleja pues las dimensiones son mucho mayores. Aunque es relevante reseñar que posee una copla central (a partir del compás 58) con periodos de cuatro compases.

Rítmica:

Hay dos tipos de transcripciones para las malagueñas: en 3/4 y en 3/8:

Rodríguez Murciano: 3/4



Pedrell. Malagueña punteada: 3/4



Pedrell Malagueña rasgueada: 3/4



Ocón Malagueña 1: 3/4

Guitarra. *Allegretto, (♩ = 152.)*

Canto. *marcato il basso*

Piano.

Juan Cansino Malagueña: 3/8

0 MALAGUEÑA

STACATO

Rumores de la Caleta, ofrece una interesante combinación: 3/4 para la introducción (lo que demuestra que el arpeggio ascendente no se debe de hacer muy rápido) y después 3/8. (Además la indicación de Tempo *Allegro* la pone detrás del arpeggio)



Malagueña de España de Albéniz: 3/8



Copla Malagueña de la *Rapsodia Española* de Albéniz 3/8



Málaga. 3/4



Hay que advertir, antes de compararlas entre sí, que en el caso de la *Malagueña de Juan Brea* se trata directamente de la copla de la malagueña, por lo que en este caso queda fuera de la comparación rítmica del *paseillo*, como sí haremos con las demás. No obstante, a simple vista, aunque en todos los casos son compases ternarios, se observa una gran diferencia de ritmo entre las malagueñas populares y las piezas de Albéniz.

Veamos más de cerca el ritmo característico de las malagueñas populares. En las malagueñas punteadas, de Rodríguez Murciano, de Ocón, y de Pedrell, se observa el mismo ritmo continuo de semicorcheas. En el caso de las malagueñas de Ocón, es sumamente interesante observar cómo el ritmo se va acelerando, (no así el tempo) mediante la transcripción primero de corcheas, luego de tresillo, para terminar con semicorcheas:

Compases del 1-7



Compases del 8-13



Compases del 14-15.



Es además llamativo, cómo en los casos de Pedrell y Rodríguez Murciano, se acentúa la primera nota de cada grupo de cuatro semicorcheas (imitando el toque del bordón con el pulgar en la guitarra). La malagueña de Ocón está transcrita para guitarra y para piano, y se observa más claramente este ritmo en la mano izquierda transcrito mediante el valor rítmico de negras. (Tres negras por compás). Consideramos pues, que hay dos líneas rítmicas: una de grupos de tres negras y otra de tres grupos de cuatro semicorcheas.

Ahora bien, si tomamos el ritmo más lento, de negras y se transcribiese a 3/8, tendríamos un ritmo de tres corcheas por compás. El ritmo coincide en este caso con la malagueña de J. Cansino y con el principio de la *Malagueña de España* de Albéniz. Este esquema rítmico se debe observar conjuntamente con la melodía resultante, que en todos los casos coincide con la triada mayor del acorde de tónica:

Malagueña Albéniz



Malagueña J. Cansino



Malagueña Ocón



Malagueña Pedrell



En cuanto a las malagueñas rasgueadas, si se escuchan las antiguas grabaciones de Juan Breva ya mencionadas, el ritmo base del acompañamiento de guitarra resultante es:

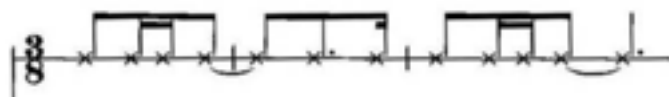


Patrón rítmico éste, propio del fandango y del fandango abandonao, según los hermanos Hurtado (2009). Este esquema rítmico no se aprecia en ninguno de los ejemplos anteriores. Recordemos otros patrones del fandango:



Si el patrón 3 se transcribe al 3/8, el resultado es la simplificación del ritmo de *Rumores de la Caleta*. No obstante esto no nos parece para nada explícito.

Sin embargo, su copla sí posee el ritmo típico del fandango, del que ya habláramos en el capítulo 5.3:



Armonía:

Es característico de las malagueñas que el paseillo se haga modal (frigio), y la copla tonal (aunque sin dejar de tener como centro de atracción el primer tono de la modalidad frigia):

- primer verso concluye en el VI grado.
- segundo verso concluye en el II
- tercer verso en el VI
- cuarto verso en el III
- quinto en el VI
- sexto en el II que conduce al I del paseillo. Esta última combinación es la que más sabor hispánico tiene, por ser los dos últimos acordes de la cadencia andaluza.

Este esquema se observa sin variación en todos los ejemplos populares (excepto en la malagueña de Rodríguez Murciano, que como avisamos, no consta de copla.) Tanto en la copla de la *Malagueña de España*, como en la de *Rumores de la Caleta* conserva absolutamente este esquema.

La malagueña de Juan Breva de la *Rapsodia Española* también conserva este esquema armónico, solo que en el quinto verso se interrumpe, pues modula libremente y la obra deriva a otros motivos melódicos y armónicos.

Todos los ejemplos están en Mi frigio, excepto la *Rapsodia española* (que estaría en Sol, solo que no consta de paseillo y no se advierte tan claramente), la *Malagueña de España* (que tiene el centro modal en Si), y *Rumores de la Caleta* (que está en La).

En la copla de la obra *Málaga de Iberia*, Albéniz mantiene la periodización de cuatro compases.



Sin embargo el esquema armónico no se corresponde con el de las malagueñas.

Melodía:

Ya hemos visto que la melodía de la copla se organiza en base a los puntos de apoyos donde cadencia cada verso. Con lo cual es inútil comparar la multitud de posibilidades melódicas que, en torno a este esquema armónico, pueden resultar. No obstante nos parece interesante reseñar aquí ciertos modelos melódicos en el acompañamiento, que se van repitiendo:

Malagueña Ocón



Rumores de la Caleta



Conclusión:

El análisis ha demostrado que hay elementos de la malagueña popular en las obras tempranas de Albéniz *Rumores de la Caleta*, *Rapsodia Española* y *Malagueña de España*, tales son la forma y la modalidad en el paseíllo y armonía de la copla, y la línea melódica organizada según la armonía. No así en su obra *Málaga*, en la que no se observa claramente ninguno de los elementos característicos de la malagueña popular. La comparación que hace

5.3.4. Las coplas centrales de la piezas de *Iberia*.

Hay un dato que llama la atención en la estructura formal de parte de las piezas que integran *Iberia* y es la parte *cantabile* central (B) que contrasta con las demás secciones de las piezas. Al menos 7 de las 12 piezas, conservan este rasgo: *Evocación*, *El Corpus*, *Rondeña*, *Almería*, *El Albaicín*, *Málaga* y *Jerez*.

Dentro de este grupo hay un subconjunto de piezas, llamémoslo así, cuyas coplas tienen en común su periodización en grupos de 4 compases. Estas son: *Evocación*, *Rondeña*, *Almería* y *Málaga*.

Evocación cc.55-58:

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Evocación'. The first system covers measures 55 and 56. The second system covers measures 57 and 58. The music is written for piano in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first system includes performance instructions: 'ppp et très souple' and 'bien marqué et p cependant'. The second system includes the instruction 'ppp' and 'ma p' at the end of the piece. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Rondeña cc.103-106:

Musical score for Rondeña, measures 103-106. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes dynamics such as *mf* *mais bien marqué*, *(k) sf*, and *pp*. The vocal line is marked *(sopra)*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Almería cc.101-104:

Musical score for Almería, measures 101-104. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes dynamics such as *pp* and *ppp*. The vocal line is marked *expresif et bien chanté* and *doux*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Málaga cc. 58-61:

Musical score for Málaga, measures 58-61. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes dynamics such as *ppp*, *ben sonoro*, *espressivo*, *sf*, *p. sf*, and *poco sf*. The vocal line is marked *(m.s.)* and *(m.d.)*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Todas excepto *Rondeña*, tienen en común que la melodía es ascendente y concluye en un tresillo de floreo. Además, se deja ver más o menos cierto ritmo octoslábico, es decir donde cabría un verso octosílabo. Estos rasgos hacen pensar a los estudiosos en la herencia de la jota y del fandango, cuyas melodías realizan un dibujo parecido.

Con la parte central de *El Corpus*, sucede que el mismo compositor establece las pausas para respirar: *Les points d'orgue virgules doivent être considérés comme véritables aspirations*. Estos signos de calderón/fermatas, han llevado a muchos intérpretes a interpretarlos como verdaderas pausas, aunque son únicamente cesuras para respirar. Dichas respiraciones se hacen de nuevo al cabo de cuatro compases, a excepción de la primera y segunda frase.

Primera frase cc.135-142:

135 *un peu plus calme* *a tempo*
dolce, ma sonoro, et très vague, et retenant les entrées des mesures
ppp *accél.* *poco* *rit.* *ppp* *accél.* *poco* *rit.*
139 *a tempo* *rit.* *rit. poco* (n)

posteriormente cc. 151-154:

151 *a tempo plus calme*
sempre dolce e cantando *a tempo*

sf *accel.* *rit.* *accel.* *rit.*

ppp

Este motivo melódico lo va transportando a distintas tonalidades a lo largo de los compases que conforman la copla.

La copla central de *El Albaicín* no guarda del todo este esquema: Primero aparecen un periodo de 6 compases formados por un grupo de 4 y otro 2 que contrastan texturalmente entre sí. Los cuatro primeros compases de este grupo de seis, son monófonos, es decir es una única la línea melódica duplicada en las dos manos, cc. 69-73:

p *bien articulé et avec des doigts éloquants* *(f)* *ten*

Y en los dos compases siguientes aparecen acordes sobre el primer grado de la modalidad en la que se canta lo anterior. Este grupo de seis compases sugieren el canto a solo del cantaor (los cuatro primeros), y las falsetas de la guitarra como respuesta (los dos últimos), cc.73-74:

a tempo
ppp céleste

tenuto

2 (X0) (X0*)(2)

Posteriormente este diálogo cantaor -guitarra va abreviando el número de compases.

Por último, la copla de *Jerez* se funde con el resto de la obra y no contrasta tanto como en los casos anteriores. Esta copla es un ejemplo bien distinto a cuanto ha escrito Albéniz anteriormente. Pues aparece con frecuencia los compases de 1/4 alternados con el 2/4. Siguiendo este esquema: 3/4-1/4-2/4-1/4-2/4-1/4-2/4- 1/4 -3/4

cc.73-80:

con molta fantasia
f

p

(1)

(2)



Resulta interesante tratar de descifrar qué pretende Albéniz con esta escritura en lugar de continuar con el 3/4 anterior. Está claro que la principal razón es el acento. Por ello, aquello que él quiere que se acentúe, es situado en parte fuerte. Es una cuestión visual sobre todo. Este esquema lo repite tres veces igual y a la cuarta mantiene esa alternancia 1/4 -2/4 durante veintitrés compases (cc. 124-146).

Las partes centrales de *Triana* y *Eritaña* ya las explicamos cuando hablamos de las seguidillas sevillanas.

En cuanto a *Lavapiés* no se puede hablar de copla central, sino de Tema B, pues la textura y el ritmo y el carácter no cambian en absoluto con respecto a la parte A, cc. 78-81:



6. Conclusiones relevantes y líneas futuras

Toda obra de arte es fruto del contexto que le rodea.

Somos individuos históricos cuya actividades y obras no pueden sustraerse del influjo que ejercen toda clase de condiciones, internas y externas, y de todo tipo, presentes en el medio en el que vivimos. (Aguilera, 2007).

Pues bien, Albéniz fue un producto del Romanticismo. Este movimiento dejó en Albéniz sus ideales más poéticos: la evocación, la evasión de la realidad hacia mundos fantásticos, la nostalgia, la ensoñación y... el exotismo.

En el periodo histórico en el que vivió Albéniz, una ola de andalucismo romántico (y estereotipado) recorría Europa. España y, en especial, Andalucía, se percibían como el puente, el encuentro entre “el oeste y el este, entre el mundo europeo y el mundo árabe, entre el mundo del presente y el mundo del pasado” (Clark. Entrevista en profundidad).

En el interior de España la realidad, sin embargo, era muy distinta. Dejando a un lado las crisis políticas, etc. la España musical estaba estancada. Por un lado tenemos la loable institucionalización de la enseñanza musical con la creación de los conservatorios y la aparición de sociedades de concierto, y por otro el debate por la creación de la Ópera Nacional que ocupó a los intelectuales una gran parte del siglo, como reacción a la moda italianizante. Se vuelve la mirada hacia la música popular española, que debe de tomarse como fuente de materia prima.

Los músicos académicos de nuestro país empiezan a tomar más en cuenta y a valorar esta música. Surgen estudios más o menos sistemáticos que quieren salvaguardar el patrimonio cultural popular y además llamar la atención del resto de intelectuales sobre su enorme valor artístico.

Surge el llamado género andaluz, que recoge todos los tópicos y personajes populares andaluces que en otra época poblaron los escenarios de la mano de la tonadilla. De este género se nutre la Zarzuela y domina el panorama escénico. Ésta, si bien nació con una gran propósito, se dejó llevar por los intereses económicos de empresarios y artistas y su calidad fue decayendo. El público no demandaba un gran valor artístico, solo entretenimiento.

A esto se unen las acusaciones de otras naciones musicalmente más prolíficas: España es un país que no ha aportado nada al mundo musical... Un complejo de inferioridad que llevábamos arrastrando siglos. (Durante años se había olvidado la obra de Tomás Luis de Victoria y de Antonio de Cabezón)

En este contexto aparece la figura de Albéniz, joven promesa y magnífico pianista que ya empieza a hacer despuntar como compositor. Son muchos los interesados que ven en él, el futuro de la música de nuestro país. El *producto Albéniz* quiere encontrar su hueco en el mercado. Por esto se suceden las fantasías relativas a las aventuras de su infancia, sus estudios con Liszt, y todo lo relativo a su *genio innato*: -todo en él es inspiración-. Todo vale con tal alcanzar el prestigio necesario para *vender*. Y *vende*, pero fuera de nuestras fronteras.

Albéniz no es el tipo de compositor encerrado en sí mismo y anclado a la tradición. Es el artista cosmopolita que se empapa aquí y allá de lo que le rodea. Fue un músico, intelectual y culto, interesado por la literatura, la filosofía, y la pintura, como lo demuestran su colección de cuadros de artistas españoles, y su biblioteca.

Desde niño ya había viajado por todo el continente viejo y por América, algo no muy común en sus contemporáneos españoles dedicados a la música, salvo naturalmente algunas excepciones. Sus aspiraciones musicales vuelan alto, quiere seguir los pasos de su ídolo Wagner, y para ello busca todos los medios a su alcance para que su obra no pierda *actualidad*. No es ajeno a las vanguardias europeas, utilizando las novedades musicales de la Francia de finales de siglo, pero no pierde sus raíces.

La música que hace entonces supone demasiado para los oídos provincianos de los críticos españoles. Le acusan de *extranjerizado*.

Necesita expresarse en sus obras, necesita decir algo, pero no siempre lo que tiene que decir se corresponde con lo que el público quiere oír. Debe, por tanto plantearse si su obra responde a sus propios ideales o responder a la demanda del público, limitando su arte al puro negocio.

Visto desde este ángulo, Albéniz no se traiciona jamás a sí mismo. Por ello tuvo que sufrir una y otra vez el rechazo de los críticos. Sin embargo, esta situación le ofreció la oportunidad para madurar. (Por otro lado hubiera sido una catástrofe si se hubiera sujeto a la demanda del público español, pues como vimos, en aquel momento, no le exigía calidad a los

compositores y se conformaba con operetas de poco nivel artístico). En este caso, el compositor catalán nunca habría compuesto las óperas que lo hicieron famoso en Europa, y por ello tampoco habría conseguido la evolución en su escritura, no componiendo *Iberia* como hoy la conocemos).

Además, esos sentimientos propios de un exiliado, le hicieron ver a *su ingrata morena* (como él llamaba a España) con otros ojos. La España que traslada a los pentagramas de *Iberia*. Ésta no es la España real sino una España idealizada. Una España contemplada con nostalgia desde la lejanía, como algo que había sido o podría haber sido pero que no es. Ese ideal se sale de la España de los tópicos, la costumbrista, la de toreros y bailaoras, la de claveles y aguardiente, la *España de pandereta*, pues ya se encargaba la Zarzuela de llevarla a escena. La imagen de España de Albéniz *existía sobre todo en su imaginación*. (Clark, 2002)

Ese país por el que tanto había viajado en su juventud pertenecía al pasado. Y como tal reflejo del pasado, perdura en la memoria no tal y como es, sino despojada de todo lo negativo, en forma de imágenes, sensaciones, *impresiones*. Esas impresiones que quedan después de la experiencia vital es lo que Albéniz quiso transmitir en sus obras.

Esa nostalgia se deja sentir en la melancolía que inunda alguna de las piezas de *Iberia*. Como señaló Manuel de Falla, “lo que hace la belleza de esta música y su incomparable valor para España es que representa realmente para nosotros la imagen lúcida y crepuscular, de un ambiente y una época que jamás volveremos a ver” (Torres Mulas, 1998, p. 6)

Y fue en esta línea que coincidió al fin con el imaginario colectivo. Se demandaba un músico que hablara con la voz de toda la nación, que expresara en su música el alma de España. Con *La Vega* ya se abrió ese nuevo camino pero con *Iberia* encontró lo que España y Europa necesitaban oír.

En palabras del insigne musicólogo Federico Sopena:

Esta "realidad de símbolo" la estaba pidiendo la Europa romántica, la de París especialmente, y llega, aunque tarde, con Isaac Albéniz. Así como hay toda una música española que hacen los compositores no españoles, una música que va desde el Bolero de Chopin hasta la misma Iberia de Debussy, hay también un deseo de que se encarne el artista español: es Manuel García, es incluso Lola Montes, es toda la literatura turística la que estaba esperando. Sarasate da algo, pero poco; los guitarristas del Sacromonte aún no son exportables. Tardíamente, pero con insospechada nobleza, Albéniz encarna y supera ese sueño que también le influye. Hay un Grieg que es como se preparaba: blanca melena, ojos azules, elegía en cuerpo débil. Hay un Tchaikovsky que es como se preparaba: señor de champaña, de angustia y de casi locura. Llega Albéniz, que desborda el sueño porque sí realiza –desde la barba hasta el andar, desde el habano hasta el chiste, desde el piano hasta la nostalgia- el sueño del artista español, es además europeo del costado París– Bruselas, como nunca podrían serlo Pedrell, Bretón o Chapí.” (Romero, 2002, p. 58)

Iberia, en palabras de Alfred Cortot,⁷⁹ es una música de primerísimo orden, una música terriblemente elaborada, admirada por muchos compositores: Debussy, Falla, Messiaen... y por una larga lista de intérpretes. Pero sería una interesante cuestión el plantearse si, sin la ayuda de esos sugerentes títulos hubiera tenido el mismo efecto evocador.

Como ya sabemos, la mayoría de las piezas están referidas a ciudades andaluzas (salvo *Lavapiés* y *Evocación*), y a danzas locales (*Rondeña*, *El Polo*).

Pensemos en los tópicos de algunas ciudades de esta región:

-Granada. El núcleo de la fantasía exótica que se creó en la imaginación de los europeos, pues todos los tópicos se hallaban en ella: El tópico oriental, representado en la Alhambra, un palacio al estilo de las *Mil y una noches*, un auténtico recreo para los sentidos con sus edificios, fuentes y jardines. Y el tópico de lo apasionado y temperamental materializado en los barrios gitanos de El Albaicín y el Sacromonte, donde tenían lugar las famosas zambras gitanas... Unas imágenes y unas sensaciones que inspiraron a artistas de todo el mundo y que en música se reflejó con un estilo propio de composición de obras, el “alhambrismo sinfónico”.

-Málaga, con la próspera situación económica que generó la Revolución industrial que vivió en el s. XIX, y el comercio con el exterior *Málaga era un río de oro*. Los ricos empresarios se entregaron a la tarea de renovar toda la ciudad y construirla acorde con las metrópolis europeas. La espectacular eclosión demográfica y la potente burguesía que se asentó en esta

⁷⁹ Alfred Cortot, gran pianista del s.XX.

ciudad mediterránea, hicieron que proliferaran los cafés cantantes y los espectáculos flamencos. El pueblo de Málaga además ha sido siempre muy dado al cante y al baile, ya lo dijo Machado. *Málaga cantaora*.

- Jerez, la cuna del cante con Tío Luis el de la Juliana.

-Sevilla, la capital andaluza: la del comercio con las Indias, la de la Giralda y la Torre del Oro. La ciudad de las procesiones la feria, los seises en el Corpus, la Maestranza y los tablaos. La tradicionalista, religiosa y coqueta Sevilla.

Y podríamos seguir con un largo etc. por cada una de las ciudades cuyo nombre Albéniz empleó como título.

Es fácil dejarse llevar por esos tópicos. Al leer el título de las obras, el oyente asocia inmediatamente el nombre de la ciudad con los tópicos de que hemos hablado y su imaginación hace el resto, pues se construye la imagen su medida. Esa es la magia de *Iberia*: su poder sugestivo, pues consigue evocar, traer a la consciencia las experiencias, imágenes o sensaciones previas desde lo más profundo de cada cual. Un poder que Jacinto Torres define como “esa capacidad sugestiva de referencia que encuentra eco en la experiencia propia del oyente” (Torres Mulas, 1998, p. 27)

Ésta es la razón por la cual hoy en día, tantísimos autores se animan a manifestar lo que les sugieren estas obras de Albéniz, y donde uno cree oír una saeta el otro creer ver las campanas de la catedral de Sevilla. Lo malo es que olvidan que estas asociaciones son

cuestión personal, y que lo que ellos se imaginan en particular es producto de su propio bagaje personal, no siendo extensivo al resto de personas.

Ya lo dice el pianista Guillermo González, autor de la última edición revisada de *Iberia*⁸⁰: “Ten en cuenta que son impresiones, es lo que **yo veo, oigo y siento**”. Recordando el título de la serie: “*Iberia: Doce nuevas impresiones*”.

Llegamos por tanto, a una interesante conclusión sobre *Iberia*, su **polisemia**. Y de ahí, su **universalidad**. Una universalidad que por cierto era su gran aspiración y que expresaba en su tan utilizada frase: *hacer música con acento universal*.

La clave de *Iberia* es que es **significativa** para el oyente. Recordemos que un mensaje por sí solo no tiene sentido. Necesita un receptor que interprete la información. ¿Pero son los títulos, o es la música pura por sí sola la significativa?

Recordemos el caso de *Eritaña* en el apartado 4, cuyo primitivo nombre era *Macarena*.

Las siguientes conclusiones secundarias salen a colación a raíz de los análisis comparativos llevados a cabo en el capítulo 5.

⁸⁰ Guillermo González. Entrevista 19-04-08

- **1. Aunque es más que visible la influencia del flamenco, todavía no es posible llevar a cabo una investigación a fondo pues no existen estudios suficientes sobre la música del flamenco del XIX. Hasta que no se lleven a cabo análisis musicales por parte de los musicólogos sobre las grabaciones de finales del siglo XIX, los estudios comparativos entre *Iberia* y el flamenco quedarán incompletos.**

Aún es necesario un estudio de la evolución de cada estilo flamenco ateniéndose a sus características musicales propias. Si bien algunos autores como Lola Fernández o Castro Buendía están llevando a cabo muy loables trabajos, aún quedan en los Archivos y Bibliotecas más importantes del país un sin fin de fuentes musicales, que aún no han visto la luz de la publicación. Por otro lado, las grabaciones de este siglo aún son de más difícil acceso, pues están conservadas en las colecciones de particulares, o en peñas flamencas, cuyos fondos acumulan polvo. Mientras tales instituciones o particulares no pongan al servicio del investigador estos enormes tesoros culturales, de nada sirve que se conserven. (Y llamo poner al servicio, simplemente que comuniquen debidamente que poseen esas grabaciones, ya sea por medio de un catalogo en internet, o por medio del Centro de Documentación de Andalucía). Y por supuesto la página correspondiente de tal peña se encuentre actualizada (horarios de apertura, teléfono, dirección actualizada etc.). Es una ardua misión la búsqueda de tales fuentes.

El flamenco aún no ha encontrado hueco en los estudios oficiales de musicología, es por ello que a los jóvenes musicólogos que pretenden iniciar una línea de investigación sobre este arte, no se les ofrece la posibilidad de introducirse en sus peculiaridades, cuanto más en sus métodos de investigación. Para alguien ajeno, por muy músico que se sea, el estudio

flamenco supone un laberinto si no se está familiarizado con él. No existe apenas literatura de base, en la que se clasifiquen siquiera los estilos con sus peculiaridades rítmicas y armónicas (comprendiendo estas las tonales y las modales). Tampoco existen tratados de armonía que se dediquen a fondo a estudiar la modalidad empleada en el flamenco. Es natural pues, que se deseche la idea de profundizar en este arte y se prefiera investigar en otros campos musicológicos, menos enrevesados y más sistematizados, donde al menos existe una literatura de base fiable.

Por otro lado los aficionados al flamenco, que han emprendido la difícil tarea de catalogar estos cantes, no poseen conocimientos apenas de terminología musical académica, lo que dificulta notablemente la comprensión de sus explicaciones, por no decir simplemente que tales explicaciones carecen de valor musical. Por supuesto tales monografías están exentas de métodos de investigación.

Aunque existen numerosos Congresos, Asociaciones, Peñas y publicaciones, incluso existe el Instituto de Flamenco de la Junta de Andalucía, los artículos y monografías sobre esta disciplina se abordan desde el punto de vista historiográfico y/o biográfico de los artistas, obviando siempre las cuestiones pentagramáticas y escudándose en la manida teoría de que el flamenco es un arte improvisado y como tal no se puede transcribir. Únicamente la cátedra de Flamenco del Conservatorio Superior de Música de Córdoba es, hasta la fecha, la excepción institucional oficial dedicada al estudio profesional de la música flamenca en niveles superiores. Desde esta posición, excepciones como las de los hermanos Hurtado Torres y alguno más, proporcionan a las generaciones futuras (y a las actuales) un poco más de base sólida y estructurada.

Para llevar a cabo tesis doctorales como la aquí presente, es necesaria toda esta base anterior, que no es labor de una sola persona, ni contenido de una sola tesis doctoral. Aún deben escribirse muchas tesis más para tener un mapa completo del flamenco del siglo XIX.

- **2. El folklore, a diferencia del flamenco, no cambia con tanta rapidez. Se trata de una tradición de siglos que se ha mantenido de forma oral pasando de generación en generación. Lleva unos patrones y unos estándares básicos que se han de observar y no admiten personificación.**

En el momento en que se produce una modificación personal de la forma, el ritmo, o la armonía, deja de ser tradición popular y se convierte en un obra de autor. Esto es lo que sucede con la obra de Albéniz y lo que sucede con el flamenco a mediados del XIX: La estilización y recreación personal del folklore.

Se puede decir que hoy conocemos las mismas estructuras folklórico-musicales que conoció Albéniz durante sus viajes por toda España. Y, a diferencia del flamenco, es posible estudiar y analizar comparativamente el folklore actual con la obra pianística de este compositor, pues apenas ha habido modificación en los patrones musicales endémicos de cada danza.

- **3. La música de Iberia es una re-elaboración personal del folklore. A diferencia de muchos de sus contemporáneos Albéniz poseía un conocimiento profundo del folklore. Conocía sus estructuras, sus ritmos, sus armonías. Pero además, como compositor**

clásico, dominaba la ciencia compositiva de la música seria occidental. Esto lo ubica en una situación privilegiada.

No todos los compositores que precedieron a Albéniz conocían, como ya advirtió Pedrell, los esquemas formales y las características de cada canción o danza del folklore español; por ello no estaban capacitados para descomponerlo y volverlo a componer con nuevas texturas, o nuevas armonías dentro de unas obras de corte clásico. Se limitaban, por tanto, a emplear las melodías populares, una detrás de otra sin modificar ningún elemento de su estructura (ni el ritmo, ni la armonía) y si modificaban algún elemento el resultado artístico era de una calidad pésima. Valga el símil de un arquitecto que reforma un edificio. Si conoce donde están los pilares en los cuales se sustenta la casa puede tirar paredes y levantarlas en otro lugar sin tocar los pilares, en cambio si no los conoce corre el riesgo de demolerlos y que el edificio se derrumbe.

Lejos de continuar con la tendencia de *citar* de manera literal fragmentos de la música popular, Albéniz podía trabajar sobre ella. Podía modificar, desarrollar, re-elaborar los diseños rítmicos y las estructuras armónicas. Ya vimos en *Triana*, que sobre el ritmo de seguidillas, Albéniz establece muchos diseños distintos y luego los combina, sin que con ello se pierda el ritmo base o la armonía característica. (Es decir, la esencia).

Clark cita que Albéniz dijo en alguna ocasión, que él nunca utilizaba la materia prima en estado bruto. *Lo que me gusta es sugerir nuestros ritmos nacionales, e infundir a mi música el espíritu de nuestras melodías nacionales.*(Carta a Herman Klein, citada en Clark, 2002,p 313).

Recordemos igualmente que se llamó a Albéniz *el mago del ritmo*.

- 4. El ritmo es la “esencia” de nuestra música popular, aunque se modifique la melodía, la armonía, o la instrumentación, mientras se conserven los patrones rítmicos populares la obra seguirá teniendo ese marcado carácter hispánico.

Hemos visto en *Triana* y en *Eritaña*, que las melodías son totalmente originales y distintas a las sevillanas populares, la armonía infinitamente más rica, y la textura mucho más compleja. No obstante quien la escucha puede apreciar las sevillanas. Es el ritmo.

Por un lado, el folklore no cambia de patrones porque no puede perder su carácter bailable. Al fin y al cabo, gran parte de la música folklórica nació con ese fin. Prácticamente la totalidad de la música popular es funcional, es decir, cumple una función para la sociedad, bien sea para los momentos festivos, romerías, procesiones u otras festividades religiosas, para celebrar la cosecha, las reuniones y veladas como las fiestas de candil, como acompañamiento mientras se trabaja (la siega, pesca, en la fragua) o simplemente cumplen una función lúdica. Inconscientemente la música popular toma el ritmo de aquella actividad para la que va predestinada. El ritmo de una procesión será invariablemente de compás binario. La música que acompaña al herrero en la fragua, tiene que combinar con el ritmo del martilleo contra el yunque etc.

Y puesto que toma el ritmo de esa actividad, cuando se escucha ese determinado ritmo, la mente alude, inconscientemente, al recuerdo de la misma. (Siempre y cuando se

tenga la experiencia previa). Pongamos como ejemplo el principio del *Corpus Christi en Sevilla*, con la imitación del redoble del tambor de la procesión. No es un instrumento de percusión el que hace ese ritmo, sino el piano, y pese a todo no pierde el carácter evocador. Por otro lado la melodía de la tarara no tiene absolutamente nada que ver con esta festividad religiosa, sin embargo, no *desentona* con el ambiente procesional de la pieza.

- 5. Los cambios de compás entre 6/8 y 3/4 en forma de hemiolías es una característica endémica de la música popular andaluza y es la que generará los patrones rítmicos del flamenco.

Aunque obviamente el flamenco tiene otro tipo de compases (binarios para los tangos, etc.) El compás flamenco de doce tiempos, es una de las señas de identidad de esta música. Como vimos, no es más que un conjunto de compases combinados binarios y ternarios. El número doce es múltiplo de 3 y de 2 por lo que las posibilidades de acentuación, subdivisión y superposición de las distintas combinaciones dentro de ese grupo de compases son muy numerosas. De ahí la riqueza de ritmos de la música flamenca.

Estas hemiolias ya se observan en músicas de la península desde siglos más tempranos (recordemos la música de Juan del Enzina *Hoy comamos y bebamos*, por poner un ejemplo). La música de Albéniz esta plagada de ejemplos de hemiolias, especialmente *Iberia*. De las doce piezas que forman *Iberia* llevan compás de 3/4, 6/8 y 3/8 (el 6/8 y el 3/8 llevan por tanto la misma acentuación, la diferencia que ofrecen es simplemente de *tempo*). Tan solo *El Corpus* y *Lavapiés* están compuestas en 2/4. Y tienen razón de ser, *el Corpus* es una

procesión, como comentábamos más arriba, y *Lavapiés* toma ciertos patrones rítmicos semejantes a los de la Habanera.

Los patrones rítmicos propios de los bailes y canciones populares españolas aparecen en *Iberia* tan estilizados, que es absurdo tratar de buscar un estilo o danza popular en concreto. En muchos de los casos el compositor lleva el desarrollo rítmico a tal extremo que hace irreconocible su origen.

- **6. El modo frigio, y el modo frigio mayorizado (con el primer grado como acorde perfecto mayor) constituyen además otros de los factores por la cual la música adquiere el marcado carácter hispánico.**

Ya vimos, cómo entre la multitud de teorías sobre el origen del fandango, estaba la posibilidad de que tuviera su origen en los territorios españoles en América, y el papel que desempeñaron los esclavos procedentes de África en esta gestación. No obstante, y puesto que no se ha observado ninguna música parecida en los países de origen de estos esclavos, ni en la música precolombina, se puede afirmar que los elementos musicales a partir de los cuales se construye (o modifica la música con otro nombre) el fandango, procedían de la península.

Estas características hispánicas se observan en las danzas que derivan ya de la *folia*, y es sobre todo la modalidad. Recordemos igualmente que ese famoso *Fandango indiano* conservado en la Biblioteca Nacional poseía ya el esquema de la cadencia andaluza.

Esta modalidad frigia (entre otros modos) no se observan en las danzas contemporáneas de otros países europeos. Lejos de perderse por influencias extranjeras, la modalidad se mantiene en la música en España hasta nuestros días, habiendo pasado por numerosos esquemas formas y rítmicos.

- 7. La forma de las obras de Albéniz son un híbrido entre las formas clásicas – Sonata, Tema con variaciones, Rondó, Lied, etc.- y las formas populares.

Tras nuestro análisis de las obras de Albéniz, Triana y Eritaña, se observa claramente cómo conserva la Forma Sonata (Exposición-Desarrollo-Reexposición-Coda) con la que incorpora los elementos de la Forma de las seguidillas-sevillanas (Introducción, Salida, Vuelta y Letra).

La gran obra *Iberia*, aún teniendo formas derivadas de las académicas aunque variadas, posee una copla central: Evocación, Rondeña, Almería, Albaicín⁸¹, Málaga; ésta lleva una periodización de 4 compases, como las coplas de las danzas populares (jotas, malagueñas, etc.).

- 8. Se observa en su obra la presencia de elementos de la vanguardia musical de fin de siglo, como la escala de Tonos enteros y los acordes de notas añadidas, combinados con la modalidad.

⁸¹ (sin contar con los dos compases de *falseta*, pues entonces serían 6)

Durante su estancia parisina Albéniz adquiere los rasgos novedosos que en aquel momento utilizan los discípulos de Cesar Franck. Recordemos igualmente que Albéniz había estudiado en Bruselas, y por ello no era ajeno a estas tendencias. Los estrenos de Debussy, a los que acude, suponen también una apertura de camino por diferentes derroteros armónicos. Aunque, no olvidemos que el compositor español guardó cierto recelo frente a estos modernistas franceses (al menos al principio).

Por otro lado, la Schola Cantorum, nació con el propósito de recuperar la música del pasado. Allí Albéniz estudia a Palestrina, y se enriquece de esa forma con su contrapunto.

No se puede hablar en este caso de una influencia uni-direccional. Más bien fue una influencia mutua entre los compositores franceses y el español. Albéniz supo combinar muy bien la tradición española con esos rasgos modernistas. Estos rasgos musicales son principalmente la escala de tonos enteros, los acordes con notas añadidas, la sensación de espacio que crean los planos sonoros con la ayuda del pedal.

La música francesa llevaba tiempo convirtiendo *lo español* en una especie de “constante” temática y ambiental. El más claro ejemplo fue Bizet con su *Carmen*. Son numerosos los compositores galos anteriores y posteriores a Albéniz que han bebido en nuestras canciones y ritmos populares, (Chabrier, Debussy, Lalo, Ravel). Este ambiente propicia además que los músicos españoles miren con buenos ojos la capital vecina como centro de formación. Esta coyuntura supo verla también Albéniz. Por ello su música lleva los títulos que lleva, y no nombres de serie como *Sonata n.º 25*, o *Tema con Variaciones Op. 7*.

La intención de la música de Albéniz es sugerir, evocar, como lo hacen los impresionistas. Esto nos lleva a otra de las conclusiones:

-9. La polisemia de la música de Albéniz y su potente capacidad sugestiva.

La música de *fin de siècle* es más *significativa* para el público y evocadora que nunca. Se buscan títulos descriptivos para una música que también es descriptiva. (que no narrativa, necesariamente) Puede pasar incluso, que se componga antes la música y se busque después el título. Pero la música de Albéniz no se queda en la mera descripción.

Cuando se habla de la intuición de Albéniz se hace también, en parte, porque despierta en el subconsciente del oyente determinadas sensaciones latentes, que en cada oyente será distinta. Tendrá distinto significado para cada persona. Los *paisajes que evoca son paisajes interiores*, que diría Laplane. Es una música **polisémica**.

Para el público español, esta música nos es **significativa** porque conserva la esencia de nuestra música popular, de esa música que hemos oído desde la infancia, que oímos de nuestros padres o abuelos, que se siguen oyendo en la calle en las fiestas y en las ferias e incluso camuflada en los últimos éxitos del pop español. *Iberia*, sin ser música popular - puesto que esconde una elaboración y unos patrones clásicos- suena a música popular, suena a *nuestra* música. "Es Albéniz que suena con voz de España dentro". (Torres Mulas, 1998, p.

31)

Al mismo tiempo para los oídos extranjeros resulta una música de primer orden, culta, que además trae aires exóticos de España. No despierta la misma nostalgia por el hogar, ni *Heimweh* que puede despertar en un español en el exilio. Granados dijo que con *Iberia*, Albéniz se encuentra a sí mismo.

Diremos que con *Iberia* Albéniz deja algo de sí mismo. No es un simple catálogo de música folklórica como lo fueron las obras de otros compositores. Es, en palabras de Jacinto Torres: "la enorme capacidad de sugestión y su poderoso estímulo para, más allá de la estricta escritura de los pentagramas, despertar y hacémosla oír toda la música que llevamos dentro."(Torres Mulas, 1998, p.29)

Por todo esto:

- 10. Se trata , por tanto, de la transformación de la música popular en música seria.

Pero es una transformación muy personal. Si bien el ritmo, la forma y la armonía proceden (aunque estilizados) del folklore, las melodías sí son originales, salvo contadas excepciones como la melodía popular "la Tarara" en *El Corpus*.

Esto nos recuerda la premisa de Pedrell (1888) sobre su idea de música nacional, poniendo el ejemplo de que el canto popular, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con ella, revistiéndola con delicadas formas que la música (seria).

Ahora bien: ¿dónde adquirió Albéniz ese conocimiento del folclore sin llevar a cabo estudios exhaustivos, ni una sistemática recogida de material folklórico -como hicieron en su día otros compositores nacionalistas como Manuel de Falla o Béla Bartok-?

Albéniz conocía muy bien sus estructuras. Aunque, bien es verdad que, en su casa conservaba cancioneros y colecciones de música popular, según W. A. Clark “tenía la colección más grande del folclore español en su mente, en su memoria, y no necesitaba colecciones de folclore de Inzenga; no era necesario, podía sentarse al piano y tocar inmediatamente una seguidilla, una jota... cualquier cosa, sin colecciones y sin libros, ni cancioneros”⁸². Es un aspecto de su genio, su memoria prodigiosa y su oído.

La improvisación era la base de su forma de componer, en ese proceso pone mucho de su yo personal, que lo mismo tendía a la euforia que a la melancolía. Es en palabras de Clark "mucha de su música posee algo que se aproxima al duende, la intensa emoción del flamenco más jondo.(Clark, 2002, p. 313)

Por otro lado, gracias a que conocía el ritmo y la armonía característica de cada aire popular no necesitaba transcribir nada, pues son siempre los mismos esquemas que se repiten, modificando las melodías y las letras de las coplas. Recordemos a M. Glinka que pasaba las horas intentando transcribir al pie de la letra –o de la nota- lo que tocaba Francisco Rodríguez “el Murciano” en Granada. Si hubiera conocido el patrón por el cual se regía la improvisación no se habría preocupado en transcribirla.

⁸² Clark Entrevista en profundidad.

Quizá a esto se refiera Turina cuando habla de que “Es necesario ahondar más, mucho más, y penetrar en el alma de la región española que ha servido de materia prima, de inspiración”. Obviando el componente poético y artístico, el penetrar en el alma de la región significa también sumergirse en su música, y la música está compuesta de elementos. Y sólo es posible utilizar esos elementos y volverlos a montar (componer) si se conocen y se han desmontado antes.

-10. Sabemos que el flamenco nació como una personalización de folklore en el momento en que aquellas danzas y cantos, que andaban en boca de todos, se convirtieron en unas versiones personales y “virtuosísticas”, por cuya interpretación se cobraba en un tablao. ¿Acaso no es la *Iberia* una versión también personal de ese folklore? Ya hemos visto que Albéniz parte de los mismos materiales populares pero enriquecidos con su impronta personal de artista.

“Las obras de Albéniz y los palos flamencos, se constituyen partiendo de iguales o semejantes materiales y en un proceso que se desarrolla simultáneo en la misma época.

(Clark, 2002, p. 30)

Albéniz no sólo utilizaba las “materias primas” de que se nutría el flamenco sino también su proceso. La improvisación era fundamental en su método de composición.

Según esto el flamenco y la música de *Iberia* toman caminos paralelos. El artista flamenco hace versiones originales del folklore transformándolo, adaptándolo probando nuevos diseños rítmicos, ralentizando y ornamentando las melodías, convirtiendo ese folklore

en un arte personal para que adquiriera el estatus de música por cuya audición se paga. Albéniz, un compositor clásico, *idealiza* la música popular de su país y por ello utiliza ritmos, armonías, como materia prima en obras de elaboración propia de la música culta.

Por último, y para finalizar, hacemos nuestras las palabras de J. Torres pues definen claramente el proceso de transformación y personalización de la música popular en *Iberia* y en Albéniz:

En primer lugar hay que recordar su faceta de intérprete y su hondo conocimiento del mejor repertorio europeo de su siglo (Chopin, Liszt, Schumann), sólidamente fundamentado en su familiaridad con los clásicos anteriores (Bach y Scarlatti), experiencia que él acertó a sintetizar con el espíritu y las técnicas del postromanticismo francés (D'Indy, Chausson, Fauré); por otra parte está esa capacidad suya para impregnarse hasta la médula de las formas, los giros, las cadencias, las frases y los ritmos de una música popular española, que en sus obras casi nunca se manifiesta de manera literal, sino metabolizada, rehecha, reinventada desde lo más personal del alma del artista.

Mediante la estilización de los temas populares, llevada casi hasta la abstracción, con apenas sólo el ritmo como el elemento vertebral, Albéniz aplica en *Iberia* una técnica colosal de formidable exigencia, cuyo resultado magnífica y trasciende el genio musical, el alma y la sensibilidad que la música española había decantado a través de siglos de su historia.” (Torres Mulas, 1998, p. 6)

Por todo ello, y en especial recordando la anterior frase “Mediante la estilización de los temas populares, llevada casi hasta la abstracción, con apenas sólo el ritmo como el elemento vertebral (...)” se confirma nuestra hipótesis de partida:

El compositor español Isaac Albéniz, empleó ciertos patrones rítmicos del folklora español y del flamenco para componer su obra cumbre para piano: *Iberia*. Estos patrones rítmicos populares suponen el elemento clave de una música que es esencialmente culta/seria, pues se elaboró siguiendo los estándares clásicos de composición.



7. Fuentes

7.1. Bibliográficas

- Alonso, C. (1997). *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- Alonso, C. (2006) Manuel García, compositor de canciones: Bel canto y españolismo musical. En Romero Ferrer, A. y Moreno Megíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp. 175-190). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Álvarez Cañibano, A. (1996). *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mikhail Glinka a España*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid; Centro de Documentación Musical.
- Basave Fernández del Valle, A. (2002) *Visión de Andalucía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Berlanga Fernández, M. A. (sin fecha) *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia Constructiva*. Granada: Departamento de Musicología. Universidad de Granada.
- Bretón, T. (1909). En la muerte de Albéniz. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 120-123). Madrid: Fundación Albéniz.
- Camín, A. (1951). De Nueva York a Budapest. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp.41-49). Madrid: Fundación Albéniz.
- Cantos Casenave, M. (2006). José Sanz Pérez y el andalucismo teatral del siglo XIX. En Romero Ferrer, A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp.87-106). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Casares Rodicio, E. (1996). *Música y actividades musicales. BUP 1º* León: Evergráficas, S.L.
- Casares Rodicio, E. (2006). Manuel García, compositor lírico. En Romero Ferrer, A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp. 191-208). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- Casares Rodicio, E. y Alonso, C. (Ed.), (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Clark, W. A. (1998). *Isaac Albéniz. A guide to research*. New York: Garland Publishing, Inc.
- Clark, W.A. (2002). *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Collet, H. (1929). *Albéniz et Granados*. París: Librairie Félix Alcan.
- Cotarelo y Mori, E. (2000) *Colección de entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Granada: Universidad de Granada.
- Crivillé i Bargalló, J. (1983) *Historia de la música española 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.
- Criville i Bargalló, J. (1983). *Historia de la Música española 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.
- Davillier, Ch. y Doré, G. (2009) *Viaje por Andalucía*. Sevilla: Renacimiento.
- De Iza Zamacola, J. A. Don Preciso. (1861) *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Recuperado de <http://catalog.hathitrust.org/Record/001015936>
- De la Serna, J.M. (1993) El Caribe en la encrucijada de la Historia. (1780-1840) Recuperado de https://books.google.de/books?id=0ddUBkPH8xoC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=el+caribe+en+la+encrucijada+d+ela+historia&source=bl&ots=ZmQ8vOZVyr&sig=RH1nW85BnoocWQ1u5axdyi-OFc&hl=es&sa=X&ved=0CCUQ6AEwAGoVChMI8t2wn_yIyQIVQYoPCh2pnwhJ#v=onepage&q=el%20caribe%20en%20la%20encrucijada%20d%20ela%20historia&f=false
- De Roda, C. (1911-1913) La "Suite" Iberia. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 73-76). Madrid: Fundación Albéniz.
- Debussy, C. (1971). *Monsieur Croche et autres écrits*. Saint Amand (Cher): Gallimard.
- Debussy, C. (1974) *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*. Stuttgart: Reclam.
- Díez Martínez, M. (2006). El ambiente operístico de Cádiz durante el siglo XVIII. En Romero Ferrer, A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp. 33-58). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Eco, H. (2005). *Cómo se hace una Tesis*. Barcelona: Gedisa.

- Encina Cortizo, M. (1995) *La Zarzuela del siglo XIX. Estado de la Cuestión (1832-1856)*. En Casares Rodicio, E y Alonso, C. (coord.) *La música española en el siglo XIX*. (pp. 161-194). Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Esperanza y Sola, J. (1886). En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 69-72) Madrid: Fundación Albéniz.
- Estébanez Calderón, S. (1985). *Escenas Andaluzas*. Madrid: Cátedra.
- Falla, Manuel de. (1950). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fernández Arbós, E. (1963) *Arbós*, Madrid: Ediciones Cid.
- Fernández Arbós, E. (1963). Santander, 1883. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp.117-119). Madrid: Fundación Albéniz.
- Fernández, L. (2004). *Teoría musical del flamenco*. S. Lorenzo del Escorial. Madrid: Acordes concert.
- Franco, E. (coord.), Bladé, A. ..., D'Ors E. (1990b) *Albéniz y su tiempo*. Madrid: Fundación Albéniz.
- Franco, E. (Ed.). (1990a). *Isaac Albéniz: Impresiones y diarios de viaje*. Madrid: Fundación Albéniz.
- Gamboa, J. M. y Núñez, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos de flamenco*. Madrid: Espasa- Calpe.
- Gamboa, José Manuel (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- García Herrera, G. (1969). *Más cosas de Málaga*. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- García Lorca, F. (1961). *Canciones españolas antiguas*. Madrid: Unión Musical española.
- García Matos, M.(1984). *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco.
- Gauthier, A. (1978). *Albéniz*. Madrid: Espasa-calpe
- Gelardo Navarro, J. y Ortiz Nuevo, J. L. (sin fecha) *El Eco de la memoria 6. Caleta y el Limonar*. Málaga. Diputación de Málaga. Málaga en Flamenco.
- Gilson, P. (1942). Recuerdos desde Bruselas. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 29-32). Madrid: Fundación Albéniz.
- Glinka, M. I. (1996). *Los papeles españoles de Glinka (1845-1847)*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza.

- Gómez Zarzuela, M. (1865) *Guía de Sevilla. 1865, Su Provincia, Arzobispado, Capitanía General, tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario*. Sevilla: La Andalucía.
- Gómez, A. (2003). *Cantos y estilos del flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Gómez, A. (2003). *Cantos y estilos del flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba
- González Troyano, A. (2006). Del casticismo al comopolitismo romántico. En Romero Ferrer. A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp.79-86). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (1999). *Historia de la música occidental 2*. Madrid: Alianza Música.
- Guerra y Alarcón, A. (1990) *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*. Madrid. Fundación Albéniz.
- Hernández Jaramillo, J.M. (2009). *La petenera preflamenca como forma musical: Naturaleza genérica y rasgos estilísticos (1825-1910)* (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de:
- https://books.google.de/books?id=0ddUBkPH8xoC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=emilio+cotarelo+y+mori+fandango&source=bl&ots=ZmQ5AK_QDp&sig=olBBZaQXXZ9WwBjtSKoTsYcO2EE&hl=es&sa=X&ved=0CCcQ6AEwAWoVChMIn9-fhoi_yAIV5Z1yCh1etw9M#v=onepage&q=emilio%20cotarelo%20y%20mori%20fandango&f=false
- Hurtado Torres, A. y D. (2009) *La llave de la Música Flamenca*. Sevilla: Signatura.
- Iglesias, A. (1987). *Isaac Albéniz (su obra para piano)*, 2 vols. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Iglesias, A. (coord.), Turina, J. (1982). *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto.
- Kirkpatrick (1985). *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial.
- Laplane, G. (1958). *Albéniz: su vida y su obra*. Barcelona : Noguer.
- Lavour, L. (1976). *Teoría romántica del arte flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Lázaro Carreter, F. y Tusón, V. (1998). *Literatura Española 2*. Madrid: Anaya.
- Luque Navajas, J. (1988). *Málaga en el cante*. Málaga: La Farola D.L.
- Lussy, M. (1981). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Ricordi americana.

- Llongueres, J. (1944). En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 111-114). Madrid: Fundación Albéniz.
- Manzano Alonso, M. (1995). *La jota como género musical*. Madrid: Ed. Alpuerto.
- Marco, T. (1983) *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Marliave, J. de. (1917) Estudio desde París. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 33-40) Madrid: Fundación Albéniz.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música andaluza. Biblioteca de Cultura andaluza*, vol. 30 Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas S. A..
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza
- Martín Tenllado, G. (1991). *Eduardo Ocón: el nacionalismo musical*. Málaga: Seyer.
- Martínez Burgos, M. (2003). *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Mast. P. B. (1974). *Style and Structure in "Iberia" by Isaac Albéniz*. (Tesis doctoral). Universidad de Rochester: Eastman School of Music. Recuperado de <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=2803>
- Molina, R. y Mairena, A. (1974). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla- Granada: Al Andalus.
- Moreno Mengíbar, A. (2006). Manuel García en la perspectiva. En Romero Ferrer, A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp. 107-118). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Orozco Díaz, M. (2002). *Ángel Barrios. Su ciudad, su tiempo*. Granada: Comares.
- Ortiz Nuevo, J. (1998). *Mi gustar flamenco very good. Bienal de Arte flamenco*. Sevilla: Área de Cultura del Ayto. de Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía. INAEM Ministerio de Ed. y Cultura.
- Pahissa, J. (1956) *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi.



- Pahissa, J.(1954). *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachete.
- Pedrell, F. (1888). Una crítica de Pedrell. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 63-68). Madrid: Fundación Albéniz.
- Pedrell, F. (1891). *Por nuestra música*. Barcelona: Manuel Salvat.
- Peláez Martín, A. (2006). En el mundo de las tonadilleras. En Romero Ferrer. A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp. 59-78). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Pérez Custodio, D. (2005). *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Colección Cádiz y la música, Vol. 2. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz y Servicio de publicaciones de la Diputación de Cádiz.
- Pérez Guzmán, J. (1909). Los Albéniz. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 23-28). Madrid: Fundación Albéniz.
- Pérez, E. (1996). *Flamenco. Recorrido de un arte*. Almería: Instituto de estudios almerienses.
- Redford. J. R. (1994). The application of spanish Folk Music in the Piano Suite "Iberia" by Isaac Albéniz. (DMA document) Universidad de Arizona. Recuperado de <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/186710>
- Rioja, E. (1990). *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Sevilla: Bienal de Arte flamenco.
- Rioja, E. (1998). *Paco el de Lucena o La redonda encrucijada*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena-Fundación Sevillana de Electricidad.
- Rioja, E. (2005a). *El café de la Loba. Los cafés cantantes y las ventas de la Caleta de Málaga. Su historia y ambiente*. Granada. Sin Editorial.
- Rodríguez Batllori, F. (1976) La pasión andaluza. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 101-104). Madrid: Fundación Albéniz.
- Rojo, G. (1992). *Juan Breva. Vida y obra*. Málaga: s.n.
- Romero Ferrer, A. (2006). Expresión viva, fuego, y acción natural: las raíces del andalucismo teatral de García. En Romero Ferrer. A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp.119-136). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- Romero Ferrer, A. (2006). Una recuperación del Patrimonio musical andaluz: Manuel García. En Romero Ferrer, A. y Moreno Mengíbar, A. (coord.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. (pp. 9-15). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Romero Jiménez, P. (1996). *La otra historia del flamenco*. Sevilla: Centro andaluz de flamenco.
- Romero, J. (2002). *Isaac Albéniz*. Guías Scherzo, 14. Barcelona: Ediciones Península.
- Rossy, H. (1966) *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa
- Ruíz Albéniz, V. (1944) Aquel Madrid. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 17-22). Madrid: Fundación Albéniz.
- Salvat, J. (1933). Albéniz y Malats, epistolario. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp.129-136). Madrid: Fundación Albéniz.
- Seco Lucena, L. (1982). En la Alhambra. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. 8pp. 105-110). Madrid: Fundación Albéniz.
- Serra Crespo, E. (1944). El Albéniz de Rusiñol. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp. 125-127). Madrid: Fundación Albéniz.
- Suárez Pajares, J y Rioja, E. (2003). *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882)*. Almería: Instituto de Estudios almerienses.
- Torres Mulas, J. (1994). *Tomás Bretón. Diario (1881-1884)*. Madrid: Acento.
- Torres Mulas, J. (1998). *Iberia de Isaac Albéniz, al través de sus manuscritos*. Madrid: Emec-Edems.
- Torres Mulas, J. (2001). *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de bibliografía instrumental.
- Turina, J. (1949). encuentro en París. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. 8pp. 115-116). Madrid: Fundación Albéniz.
- Utrilla Almagro, J. (2007). *El flamenco se aprende. Teoría y didáctica para la enseñanza*. Córdoba: Toro mítico.
- Valderrama Zapata, G. (2008). *De la música tradicional al flamenco*. Málaga: Arguval.
- Vega, B. (2006) *Los cafés cantante de Madrid*. Madrid: Guillermo Blazquez Editor
- Villalba, L. (1909). Imagen distanciada de un compositor-pianista. En Franco, E. (coord.) *Albéniz y su tiempo*. (pp.51-62). Madrid: Fundación Albéniz.

7.2. Hemerográficas:

(12 de abril de 2010) El Albéniz más flamenco. *Diario Sur*, Recuperado de <http://www.diariosur.es/20100412/mas-actualidad/cultura/albeniz-flamenco-201004120947.html>

Ablanedo C. y Enrique C. (1991) La música y la danza en el libro *Viaje por España*, de Gustav Doré y del Barón Charles Davillier. *Revista de musicología Vol. XIV n° 1-2* pp. 389-408.

Benavides, A. (sin fecha) Domenico Scarlatti. *Academia* Recuperado de http://www.academia.edu/5906740/DOMENICO_SCARLATTI

Berlanga Fernández, M. Á. (1995) El flamenco en tiempos de Eduardo Ocón. *Cuadernos de Arte*. (s.p)

Blasco Magraner, J.S. y Bueno Camejo, F. (2015). La crisis teatral en Valencia a principios del siglo XX. *QuaDriVium. Revista digital e musicología*. Recuperado de http://www.avamus.org/documents/DEFINITIUS/QDV_6/25_Bueno%20y%20Magraner_Article.pdf

Burguera Insa, M.D (2011) *Francisco Tárrega. Bien intangible en acordes*. Valencia. Recuperado de: http://mupart.uv.es/obra/ver/id/322/Francisco_Trrega_Bien_intangible_en_acordes.html

Castro Buendía, G. (2012). Lo "último" de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín. *Sinfonía virtual*. 23. Recuperado de www.sinfoniavirtual.com

Castro Buendía, G. (2013). A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango. *Sinfonía virtual* 24. Recuperado de www.sinfoniavirtual.com

Chase, G. (1946). Pedrell, Eximeno y el nacionalismo musical. *Revista musical chilena II*. pp. 10 y 13.

de Aguilera, M. (2004). Tomar la cultura popular en serio. *Comunicación*, 2, pp. 147-158.

de Aguilera, M. (2007): Les modèles de la communication et leur objet d'étude. *Communication & Organisation* », no 30, Burdeos, diciembre 2007, pp. 111-26.

- De Moya Martínez, M. del Valle. (1997) Aproximación a la crítica musical madrileña en el último tercio del siglo XIX. Recuperado de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2291844.pdf
- Fdez. Marín, L. (2009). La estética musical del flamenco en el Polo del Contrabandista. *La nueva Alboreá. II* Recuperado de <http://www.jondoweb.com/contenido-el-polo-del-contrabandista-784.html>
- Fdez. Marín, L. (sin fecha) El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz. Recuperado de www.iem2.com/wp-content/.../01/El-flamenco-en-Falla-y-Albéniz.pdf
- Fernández Manzano, R. (1991). El orientalismo en la música europea. *Revista de Musicología vol.XIV. 1-2.* 423-428
- Fukushima, M. (2008). The Palau de la música catalana: Its Musical Symbols and Felip Pedrell. *Desian Discourse Vol. III.* Retrieved from designhistoryforum.org/dd/papers/.../03_3_1.pdf
- Giménez Miranda, J. M. (2010) Albéniz, Falla, Granados y el flamenco. *Los papeles del festival de música española de Cádiz. 5.* Recuperado de
- Hess, C.A. (sin fecha) Felipe Pedrell. (1841-1922). *Semblanzas de compositores españoles 24.* Recuperado de www.march.es
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/albeniz-falla.pdf>
- Jambrina, A. (1994). El fandango como género musical de carácter mixto, vocal e instrumental. In: *V Expresiones de la Cultura del Pueblo: "El Fandango"*,. Málaga, pp.137-150.
- Lola Fdez. (2011) La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de Levante. *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá n. 5*
- López-Suevos Hernández, B. (2010) Del souvenirs d'andalousie a la boda de Luís Alonso. Los modelos créole del casticismo musical andaluz. *Papeles del festival de Música española de Cádiz. 5.* Recuperado de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/souvenirs-andalousie.pdf>
- Llobet, M. (1923), Mi inolvidable maestro, Buenos Aires, *La Guitarra, I*, p. 14

- Marco, T. (2005). Lo folclórico en el sinfonismo: nacionalismo turístico y de postal. *Música oral del Sur*. 6. 337-347. Recuperado de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/folclorico-sinfonismo.pdf>
- Matía Polo, I. (2010). La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891) *Musiker* 17. Recuperado en www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/17/17421446.pdf
- Pérez Custodio, D. (2003). Flamenco y comunicación: Paco de Lucía como catalizador de cambios. Separata de la *Revista Música y Educación* 54.
- Pérez-Bryan. (1 de marzo de 2015) Cuando las cafeterías de Málaga tenían sus secretos. *Diario Sur*. Recuperado de <http://www.diariosur.es/malaga-capital/201502/27/cuando-cafeterias-malaga-tenian-20150227200551.html>
- Rey García, E. y Pliego de Andrés, V. (1991) La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años. *Revista de Musicología*. Vol. XIV n.º 1-2.
- Rioja, E. (2005b) Un guitarrista granadino en los albores del Flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: El Murciano. Recuperado de www.jondoweb.com/archivospdf/murciano.pdf
- Siemens Hernández, L. (1991). La música en la España del siglo XIX. *Revista de Musicología vol. XIV* 1 y 2.
- Suárez García, J. I. (2011) Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España. *Anuario musical* 66. 181-202.
- Torres Cortés, N. (2010). La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco "por medio" hasta los toques mineros del siglo XX. *Revista de investigación del flamenco. La Madrugá*. 2.

7.3 Partituras

- Albéniz, I. (1890) *España Six Feuilles d'Album*. Londres: Schott.& Co.
- Albéniz, I. (1990). *Suite Española op. 47 para piano*. Madrid: Real Musical.
- Albéniz, I. (1998). *Iberia*. Edición revisada por Guillermo González. Madrid: Emec-Edems.
- Albéniz, I. (2003) *Rapsodia española and other Piano Works*. New York: Dover Publications.
- Albéniz, I. (sin fecha) *Rumores de la Caleta*. Bilbao: Unión musical española. Recuperado de http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP235293-SIBLEY1802.15220.4b0e-39087012343655recuerdos_no6.pdf
- Albéniz, I. (2010) *Iberia* Edición revisada por Luis Fernando Pérez. Recuperado de: <http://www.classicalplanet.com/iberia/>
- Cansino, J. (1865) *La Joya de Andalucía*. En Valderrama Zapata, G. (2008). *De la música tradicional al flamenco*. (pp. 197-215) Málaga: Arguval.
- Inzenga, J. (1878) Colección de aires nacionales para guitarra. Madrid: Campo y Castro.
- Inzenga, J. (1988). *Cantos y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero.
- Inzenga, J. (sin fecha). *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares recopilados. Tomo I*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.
- Marín, R. (1902). *Método de guitarra. Flamenco*. Madrid: Dionisio Álvarez.
- Marín, R. (1972). *Aires andaluces (Flamenco). Colección de piezas para guitarra*. Madrid: Unión Musical española.
- Ocón, E. (1874) *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Málaga: Sin editor.
- Pedrell, F. (1922). *Cancionero musical popular español. Tomo II*. Barcelona: Valls Eduardo Castells.

7. 4. Fuentes electrónicas. Links.

Blog:

Baños, M. 2012. <http://flamencodesdegranada.blogspot.com.es/2012/02/el-primer-tocaor-flamenco-reconocido.html>

Conferencia on line:

Clark, W.A. (14.10. 2009). *El Andalucismo de Albéniz*. Madrid. Fundación Albéniz.

Recuperado de:

<http://www.classicalplanet.com/auditorium/video/isaac-albeniz/conferencia-%22el-andalucismo-albeniz%22/1952/9870/2/0/1/215/0>

<http://es.lirondo.com/Malaga/MALAGA/Folclore/Sin-pie-de-foto/21017/1>

<http://romanceroanonimo.blogspot.com.es/2011/06/del-folklore-al-flamenco-2-parte.html>

<http://www.kaprichodelsur.com/2009/03/folclore-y-flamenco.html>

<http://www.funjdiaz.net/folklore/index.php>

<http://www.arsfluentes.es/ddiseno/ddiseno-7/documento9.htm>

http://www.malagaenflamenco.com/anteriores/subidas/archivos/arc_6061.pdf

<http://musicatradicional.eu/es/author/4698>

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

<http://platero.cvz.es/cgi-bin/abwebp/Les-ES?ACC=DIR&EXP=106823.TITN.>

[http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?](http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=270964&utm_source=catalogo.bne.es&utm_medium=libro&utm_campaign=Dialnet_Widgets)

[codigo=270964&utm_source=catalogo.bne.es&utm_medium=libro&utm_campaign=Dialnet_Widgets](http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=270964&utm_source=catalogo.bne.es&utm_medium=libro&utm_campaign=Dialnet_Widgets)

https://es.wikipedia.org/wiki/Pintoresquismo_musical

http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=162191&posicion=1

<http://catalog.hathitrust.org/Record/001015936>

<https://books.google.es/books?id=QKT9eWEgi9oC&pg=PA429&lpg=PA429&dq=asociacion+para+el+planteamiento+de+la+opera+espa%C3%B1ola&source=bl&ots=O4WjzRJcRl&sig=WtQbYMW4hm70aV-QNF4-E0zndjo&hl=es&sa=X&ei=WOqaVI35J4m2Ue7ogfAN&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=asociacion%20para%20el%20planteamiento%20de%20la%20opera%20espa%C3%B1ola&f=false>

<http://www.quintincallecarabias.es/publicaciones/comunicacion-y-musica>

<http://www.spanisharts.com/musica/sigloXIX.html>

<http://www.modernismo98y14.com/letras-y-artes/musica.html>

https://books.google.es/books?id=18pfdBXSpcC&pg=PA543&lpg=PA543&dq=la+musica+espa%C3%B1ola+en+el+siglo+XIX+gonz%C3%A1lez+amat&source=bl&ots=imvDWzM6-I&sig=TN63bKwYTs_YUQdvnSQvprW9ELA&hl=es&sa=X&ei=YBjuVPKVMusU9ingzg&ved=0CCMQ6AEwAA#v=onepage&q=la%20musica%20espa%C3%B1ola%20en%20el%20siglo%20XIX%20gonz%C3%A1lez%20amat&f=false

<http://www.jondoweb.com/archivospdf/murciano.pdf>

<http://www.horizonteflamenco.com/francisco-rodriguez-el-murciano-2>

<http://flamencodesdegranada.blogspot.com.es/2012/02/el-primer-tocaor-flamenco-reconocido.html>

http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_murciano.pdf

<http://www.flamencoenmalaga.es/gestion/investigacion/imgs/3/FRodriguezMurciano.pdf>

<http://elcantejondo.blogspot.com.es/2011/10/la-guitarra-flamenca-francisco.html>

http://www.tomasgarrido.es/Isabel_II_y_la_musica.html

http://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Bret%C3%B3n

http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Trag%C3%B3

<http://www.guateque.net/conservatoriomusicamcristina.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/Isaac_Albniz

http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Compositores_del_Romanticismo_de_Espa%C3%B1a

http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Compositores_nacionalistas_del_siglo_XIX
http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Compositores_de_m%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_del_siglo_XIX_de_Espa%C3%B1a

http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Compositores_de_%C3%B3pera_de_Espa%C3%B1a

http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Compositores_de_zarzuela_de_Espa%C3%B1a

<http://es.wikipedia.org/wiki/Zarzuela>

<http://www.rtve.es/alcanta/audios/la-zarzuela/>

http://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/pontevedra/2015/03/06/sabado-antologia-zarzuela-vicus-ad-libitum/0003_201503P6C11992.htm

<http://defendamoslazarzuela.blogspot.com.es/p/historia-de-la-zarzuela.html>

<http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/quienes-somos/genero>

<http://mizarzuela.blogspot.com.es/>

<http://definicion.de/zarzuela/>

<http://www.ub.edu/filhis/culturele/zarzuela.html>

<http://enciclopedia.us.es/index.php/Zarzuela>

http://html.rincondelvago.com/zarzuela_2.html

http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_italiana

<http://laopera.net/historia-de-la-opera/opera-italiana-siglo-xix>

<http://es.slideshare.net/Aavmvazquez/la-opera-italiana-siglo-xix-11946729>

<http://www.italianculture.net/espaniol/opera.html>

<http://html.rincondelvago.com/opera-en-italia.html>

<http://www.bellomagazine.com/musica/musica-clasica/10-mejores-operas>

http://www.eurochannel.com/index.php?option=com_content&id=5016&lang=es&layout=edit&view=article

<http://es.wikipedia.org/wiki/Tonadilla>

<http://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=121>

http://www.ecured.cu/index.php/Tonadilla_esc%C3%A9nica

<http://ab.dip-caceres.org/biblioteca/biblioteca-de-la-diputacion/revistas/revista-alcantara/revista-alcantara-n-57/estudios/pilar-boyero-gomez-la-copla-recuperacion-de-un-patrimonio-comun-1-parte001.html>

https://www.google.es/search?hl=es&q=tonadilla+esc%C3%A9nica&meta=&gws_rd=sslfile:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-UnaTonadillaEscenicaParaLaNavidad-3041001.p

https://www.google.es/search?hl=es&q=tonadilla+esc%C3%A9nica&meta=&gws_rd=ssl

<http://es.slideshare.net/ICHGROLLENICHT/musica-escenica-en-espaa-tonadilla-y-zarzuela>

<http://www.oocities.org/vienna/strasse/3300/tonadi.html>

<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/16.pdf>

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/albeniz-falla.pdf>

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/folclorico-sinfonismo.pdf>

http://flamencoescultura.blogspot.com.es/2008_10_01_archive.html

<http://es.scribd.com/doc/56403128/RESUMENES-DE-LAS-INTERVENCIONES-EN-EL-SEMINARIO-FLAMENCO#scribd>

8. Anexos

8.1 Entrevista en profundidad. Walter Aaron Clark. 19-04-08. Madrid, Residencia de Estudiantes.

-Algunos autores consideran que en El Puerto hay tanguillos, tanguillos de Cádiz...

-¿Tanguillos? Si, posiblemente. A mi gusto, el único problema es que los tanguillos son en dos, no en tres;...tienen una herencia árabe. Tanguillos, tangos, tientos, zambra... (canta) tatatíra tata tíra tatatá tacatacatá. Eso es algo diferente. Posiblemente también la zambra granadina... (canta la Zambra granadina de Albéniz) Pero no es un estudio árabe, sólo algo diferente, en mi opinión. “No hay autoridades, hay solamente expertos, y los expertos se pueden equivocar”.

-En su opinión ¿Cómo transcribiría las sevillanas , en 3/4 o 6/8 ¿Es ritmo ternario?

-Mi experiencia es que el ritmo de las sevillanas es muy complicado, porque es siempre en tres, pero cuando yo escucho sevillanas, oigo siempre dos. (Canta) Es en tres pero el ritmo es muy complicado Siempre es un tipo de seguidillas de Sevilla y es en tres... (canta marcando a tres) pero puedo también percibir (canta marcando a dos) Muy confuso. A mí, como norteamericano, es difícil, hombre blanco, sin sentido del ritmo...

-Bueno, los españoles a lo mejor lo hacen, pero no tienen conciencia de lo que están haciendo.

-Si bueno, es un instinto; tiene que ser un instinto. No hay tiempo para pensar: ¿estamos en dos o en tres? No hay tiempo para pensar, tiene que tocar, asimilar los ritmos desde su juventud...muy temprano en la vida.

-¿A partir de qué obra de Albéniz se empieza a intuir la influencia del flamenco?

-¿La influencia fuerte del flamenco?

-Si

Well, en Preludios de Cantos de España, es muy fuerte y también en *Almería*; yo percibo el ritmo de la seguiriya, pero ¿quién sabe? La seguiriya tiene un compás muy particular (canta). Es parecido a las bulerías pero empieza en 8 no en 2. So, en Preludios de Cantos de España, en Almería... También en El Puerto, sevillanas en Eritaña, como digo en la biografía, y también en su *Rapsodia española* está la influencia de la petenera. Y la influencia de la petenera, que me gusta muchísimo, en La Vega, en la melodía, y también en la armonía y también en su fatalismo, el dramatismo, La Vega es la pieza de Albéniz favorita, es increíble.

¿Y en Azulejos hay algo? ¿Algún rasgo...?

-Sí, hay también, hay también la influencia pero es difícil decir porque Albéniz no pudo acabar esta pieza. Hay también jota en Navarra, en mi opinión la jota es también un tipo de flamenco pero en mi opinión....

-Bueno la jota es más de Aragón ¿no?

-Si, más de Aragón, pero hay variaciones regionales de la jota, en el sur también.

-Como en los fandangos...

-Fandangos hay en todas partes, fandangos de Huelva...por ejemplo, los verdiales es un tipo de malagueña, de Málaga del norte...también en Navarra la jota valenciana, por ejemplo.

-¿Triana a lo mejor sí tiene?

-Si, en Triana, pero es la influencia de las sevillanas, que no es un palo muy gitano y Triana, por supuesto es el barrio gitano, pero en Sevilla la sevillana domina, es el símbolo de Sevilla por excelencia.

-Pasando ahora sobre la opinión de Albéniz, sobre lo que pensaba ¿Qué opinaba Albéniz de la música que se hacía en su España contemporánea? Quitando a Granados ¿qué opinaba del resto de los compositores?

-Well, tenía una opinión de Granados muy alta, con mucho respeto, como hermanos. Tenía siempre, guardaba siempre en su piano en París una copia de la Danzas Españolas de Granados, en cuatro libros, curiosamente.

Granados si, pero otros comentario en su diario, en sus cartas, hay un comentario muy amargo sobre el estado de la música, de la cultura musical en España, como sabes, por

ejemplo, en 1894, los críticos han dicho sobre su zarzuela S. Antonio de la Florida, y también la opereta “El anillo Mágico” “Albéniz es demasiado extranjerizado”

-Sin embargo, en Inglaterra sonaba muy español...

-En Inglaterra y después de Londres en París...tenía una casa en Tiana....pero en París y Londres, porque no podía tolerar esta situación en Madrid. También en Barcelona. Albéniz dijo a Casals que Barcelona era un sitio, una ciudad, demasiado provinciana, por eso. Pero también noto en los escritos de Albéniz, que puede ser a veces muy cínico, negativo, no solamente sobre la situación política o cultural de España, sino sobre las mujeres o sobre la religión... Hay un aspecto de su personalidad muy negativo, ¿Como es depressed?

¿depresivo?

Depresivo, en su personalidad. Creo que es posible que fuera bipolar. Es posible. No soy psicólogo, y como historiador y biógrafo no voy a analizar compositores del pasado porque no es correcto, pero en mi opinión es posible que tuviera problemas personales psiquiátricos

-¿Psicológicos?

-Psicológicos... también.

-¿Cuál es la principal diferencia entre Albéniz y otros compositores que también utilizan el folklore?

-¿En el Extranjero como Debussy o Ravel, o en España?

-Si, y en España también.

-Well, Albéniz tenía un conocimiento del folklore español muy profundo, que notó también Debussy, porque Albéniz asimiló el folklore en contacto directo con las fuentes en Andalucía, en Cataluña, en País Vasco, en Galicia, en Valencia, en Castilla, durante sus viajes, Recuerdos de Viaje, de sus viajes. Y creo que Albéniz tenía una memoria muy fuerte, que podía oír algo una vez (chasquea los dedos) y recordarlo, por eso, en mi opinión, era un tipo de enciclopedia, porque Albéniz hizo unas grabaciones, improvisaciones, siempre en un

modo español, pero podía sentarse al piano y tocar algo inmediatamente en el estilo español, muy auténtico, en el sentido de la palabra; y tenía inmediatamente un conocimiento del folklore más profundo, que, por cierto, que los extranjeros, pero también posiblemente más profundo que otros españoles. Granados también pero de flamenco no.

Percibo siempre en la música de Albéniz, la música de estilo español, algo auténtico español, no es un tipo de piezas, no son sencillamente exóticas, como tarjetas postales de la España de sol y playas; hay algo muy personal, muy íntimo de su propia experiencia, de su alma. Más que en las obras de Sarasate, por ejemplo, o Tárrega, Malats, los zarzuelistas, zarzueleros... percibo algo muy personal, muy íntimo en las piezas de Albéniz. Por ejemplo, “Oriental” es un tipo de música muy común en siglo XIX, es un tipo de exotismo. Pero en las manos de Albéniz es algo más que una tarjeta postal, es un testigo personal... Tiene emoción verdadera y auténtica... ¡Es de Albéniz! Lo sabemos: Es de Albéniz, y no de Ravel, no de Debussy, no de Tárrega, no de...Llobet... no de Sarasate es de Albéniz.

-¿Podríamos decir que en vez de copiar literalmente melodías, fueran creación propia con un ritmo popular?

-Si, pero es el misterio de la música de Albéniz, tenía... en mis palabras son: “polvo mágico” y no lo puedo describir. No es posible describirlo... o descubrir. No es posible. Si fuera posible no sería mágico. No hay misterio. Y es el misterio del genio, de su genio, y no lo entiendo, ¡por supuesto! porque no soy genio. Soy un hombre más o menos inteligente... pero Albéniz era un genio verdadero. Últimamente no es posible entender este “polvo mágico”. ¿Por qué? Por ejemplo, Cádiz. ¡Cádiz es una pieza increíble! Muy sencilla, armonía, melodía, no es una pieza muy complicada... atonal... o difusa, o con forma muy misteriosa... No, es una pieza muy sencilla. Pero después de tres mil veces de escucharla: increíble. ¿Por qué? Pero no solamente yo, también Fauré. Como viejo Fauré dijo que estas piezas de Albéniz de su primer periodo eran sus favoritas. No porque son piezas sofisticadas, porque tienen este un aspecto mágico que no se puede des...

¿Descomponer?

Si, Descomponer. Es un aspecto de su genio. ¿Por qué? No es fácil componer una melodía. En nuestra época de atonalidad, unos hombres creen que es muy fácil componer una melodía

como (canta la pequeña serenata nocturna de Mozart) o (canta la zambra granadina y Cádiz de Albéniz) Pero, No es muy fácil. Es muy difícil. Requiere genio, la capacidad de inventar algo que sea muy diferente, muy personal e inolvidable. Ese aspecto de la música de Albéniz: es inolvidable. Es una inspiración. Y no se encuentra esa inspiración en muchas piezas españolas.

-¿Qué sucedió entre aquellas primeras piezas tan sencillas, a primera vista, y la Iberia, que es tan compleja? ¿Pasó algo...?

-Si, vivir en París. La influencia de d'Indy, de la Schola Cantorum...

¿De Debussy también?

Si, muy fuerte. Albéniz trató de negar la influencia de Debussy en sus piezas de Iberia, pero es innegable. Su deseo de componer música más sofisticada, con su españolismo todavía, pero con algo más. Más que ABA. El uso suyo de la forma sonata en La Vega por primera vez... y después en Iberia. Y no se encuentra por ejemplo, en Granados, en Tárrega, Llobet, Bretón, o Chapí o... Sarasate...solamente en Albéniz, porque era un hombre muy inteligente, no tenía casi nada de educación formal, pero era un hombre muy... ¿educativo?

¿Educado?

¿Educado? Tenía una biblioteca personal muy amplia...

Ah, Muy culto.

Si, muy culto. Un hombre muy culto. Por ejemplo, hablaba un poco de alemán, francés, inglés, catalán, castellano, un hombre muy culto que tenía una biblioteca personal que está en Barcelona en casa de su nieta,

Tengo en mi biblioteca ahora una copia de Pepita Jiménez. Albéniz trató de componer las piezas españolas en una manera más sofisticada, una manera que reflejó la influencia del extranjero. "Hacer música española con acento universal", y universal significa Francia, Alemania. No digo Inglaterra. Francia y Alemania. Admiró mucho a Wagner. Wagner era su héroe, Tristán e Isolda, por ejemplo. Debussy y Fauré eran sus héroes musicales.

-¿Igual que a Pedrell, que también le gustaba Wagner?

-Por supuesto.

¿Qué influencia tuvo Pedrell en Albéniz?

-Influencia filosófica más que musical

¿Técnicamente?

-Creo que no, porque en las escrituras de Pedrell sobre Albéniz en los años 80, percibo unas mentiras: que Albéniz no supo nada sobre la ciencia de música. Pero las sonatas de Albéniz de los 80 son increíbles. En mi opinión, Albéniz no aprendió mucho sobre el acto de componer de Pedrell, sino sobre la filosofía, su orientación al extranjero, a la historia de la música española, sus fuentes en el folklore y su proceso de usar este folklore en el contexto de música moderna, música abierta al mundo europeo,

-Y en ese sentido...el cancionero que hizo Pedrell sobre el folklore ¿él lo utilizó? ¿Le sirvió el cancionero de Pedrell?

-Well, yo sé que está en la Biblioteca de Albéniz, en su biblioteca personal, hay unos libros, unas colecciones de folklore, pero Albéniz, jeje, tenía la colección más grande del folklore español en su mente, en su memoria, y no necesitaba colecciones de folklore de Inzenga; no era necesario, podía sentarse al piano y tocar inmediatamente una seguidilla, una jota... cualquier cosa, sin colecciones y sin libros, ni cancioneros... Para Rimsky-Korsakov, posiblemente para Falla, para Granados que tenía siempre interés en la música histórica del XVIII, si era necesario, pero para Albéniz tenía el folklore contemporáneo en su cabeza.

-Volviendo con Debussy ¿Qué relación tenía Albéniz con Debussy?

-Menos estrecha después del escándalo entre Debussy y su esposa...como muchas personas amigas de Debussy, pero las relaciones musicales eran mas estrechas, no solamente la influencia de Debussy en Albéniz, también en la otra dirección. Creo que sí, y Ravel también. Por ejemplo, ayer Guillermo González explicó que, la Alborada del Gracioso de

Ravel es...porque percibe, y yo también, la influencia de Albéniz en las obras españolas de Ravel y de Debussy.

-¿En quién más influyó Albéniz? ¿En qué otros compositores posteriores? ¿En Turina?

-Sabes...¿Conoces las obras Ernesto Lecuona?

La malagueña

La malagueña de su suite *Andalucía* (suspira). Es Albéniz. Por cierto, hay una influencia muy fuerte de Albéniz en las obras Lecuona que me gusta muchísimo... Sin duda. Y hay otros...Torroba menos. En el interés por el flamenco sí pero el lenguaje musical de Torroba era más conservador que el lenguaje musical de Albéniz. Es increíble; su última ópera “El poeta” del año 81 es en estilo de Puccini. Es increíble.

Pero me gusta muchísimo Torroba, como guitarrista, por supuesto, *sonatina*, *piezas características*... fantástico. Y su concepto de una suite en miniaturas, dedicada e inspirada en varias ciudades de España. Posiblemente, Torroba sí. Torroba, Lecuona: Suite Andalucía.

Es un punto muy importante...porque hay resonancia de la música de Albéniz en Latinoamérica también, no solamente en España, y en Norteamérica, posiblemente en Hollywood. Hay “a rock group” spanish ... del año 68, es un arreglo del Preludio de Cantos de España. Está en mi libro.

- ¿Qué opina sobre la exageración de Albéniz a la hora de las indicaciones de matices? ... 5f, 5p...en el Corpus.

-Es loco ¿De qué manera se puede tocar un pasaje con 5 p? pero creo que es la influencia de la escuela francesa, es para los ojos no para los oídos, posiblemente, es un efecto, es una idea, no es en realidad posible.

En Francia, cuando él escribió la Iberia ¿ya “estaba de moda” lo español o fue a partir de que él escribiera Iberia?

El interés en la cultura española es muy anterior. Cien años. En el siglo XIX, la influencia por ejemplo de Goya en Manet y Delacroix, el interés en España, en Andalucía de otros compositores, por ejemplo, Mihail Glinka en los años 45, 46 y 47, en Andalucía, la influencia



de la música andaluza en Glinka, sus Rapsodias españolas. Otros , por ejemplo, Lalo, Chabrier...porque España era el país exótico, meeting, el encuentro entre el oeste y el este. Entre mundo europeo y el mundo árabe, entre el mundo del presente y el mundo del pasado, El mundo de París y el mundo de Granada.

En el siglo XVIII también, había interés en la cultura española, en las danzas en Francia en el siglo XVII y XVIII. En la folía, por ejemplo.

¿Cómo recibió el público cuando Blanque Selva estrenó la Iberia?

-A mí es una sorpresa porque los críticos madrileños han condenado *San Antonio de la Florida*, o *The Magic Ring* “demasiado extranjerizado”. Pero con obras pianísticas Albéniz definió el estilo la recepción de Iberia en España fue magnífica, sin controversia de ningún tipo. ¿Por qué? Porque en cosas instrumentales los críticos no tenían mucho interés, hay pocas reseñas sobre sus piezas instrumentales, la mayoría son de sus obras teatrales, pero las pocas reseñas sobre Iberia son encomiables. Y también en otras partes, en Inglaterra, en Francia, en EE.UU, en todas partes.

No he leído nunca una reseña de Iberia negativa, seguro que hay unas piezas que son posiblemente mejores pero, en la estimación de Debussy, *Eritaña* era la pieza mejor de la colección. Pero no he leído una reseña verdaderamente negativa, no existe.

-Piensa ¿Albéniz componía primero la música y después buscaba un título evocador o al revés?

En unos casos, por ejemplo, *Catalonia*, su primer título era algo diferente. En algunos casos el título no decimos algo de importancia, tenemos que tener cuidado con los títulos. Por ejemplo, en la *Suite española*, *Leyenda*, *Asturias* no tiene nada que ver con Asturias, es el Preludio de los Cantos de España. Hay que tener cuidado. En algunos casos pero en el caso de Iberia no. Well, ok, el primer título de evocación era Preludio. Pero La Vega es la Vega...

-Pero Eritaña por lo visto se llamaba Macarena, eso dice Jacinto Torres

-Ah mi buen amigo... Well, es una prueba de que ahora necesitamos una nueva edición de mi biografía es imposible publicar una biografía definitiva, porque después de publicarla, Jacinto Torres dice algo. Ay. Encuentra los errores.



No hay un libro en el mundo sin errores. Soy siempre en el proceso de escribir una biografía de Albéniz, no es posible acabar este trabajo sólo es posible avanzar un poco cada vez hasta la muerte. Cada generación de jóvenes musicólogos y musicólogas van a avanzar más. Pero no puede existir una versión definitiva porque hay una falta de documentación. Por ejemplo, entre sus conciertos en Cuba en el año 1875 y sus estudios en Leipzig en el año siguiente hay un periodo de nueve meses y no sabemos ¡nada! sobre esos meses. Y probablemente no es posible saber algo. Hay una falta de documentación y por eso decimos lo que es posible decir y después de decir lo posible se permite un poco de especulación... es peligroso pero no me importa. Soy un hombre viejo, tengo todavía una reputación y los libros y quiero especular un poco.

ESTRIBILLO

soy con so - ta na ay ay ay!

A - zu - car quie ro a llá vo ya llá

voy a - za - car quie ro Ayl vie - ne pa dre Ro - me - ro ay que me

me - ro ay que me me - ro.

¡¡ FINAL

En el callejón de alnora
Vive una cierta mulata
Que en pidiéndola candelá
Saca el anáfe de plata.

ZAPATEO DEL MONTE.
(BAILE DE GUAJAJIROS) (ISLA DE CUBA)

(AMÉRICA)

Allegretto.

PIANO.

Musical notation for the first system on page 76, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical notation for the second system on page 76, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the third system on page 76, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the fourth system on page 76, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the fifth system on page 76, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the first system on page 77, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the second system on page 77, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the third system on page 77, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the fourth system on page 77, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.

Musical notation for the fifth system on page 77, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and dynamic markings.



LA JOTA ARAGONESA

(ARAGON.)

Allegro ^{8^{va}}
con *brío*.

TEMA.

SEGUIDILLAS SEVILLANAS

(ANDALEUCIA)

Allegro vivo

CANTO *f* *Predadao.*

ra - da pre - da a - do - ra - da

Pre - da a do - ra - da Siem Sal - ten le des.
Pre - da a do - ra - da Yo te o - frea - co us

Pre - da a - do - ra - da Siem Sal -
ten le des - ta - do - day al - ma yo frea -

ten le des - ta - do - day
frea - co us ex - ta - do - day
con vi - da a - do - day

Para concluir

Tus ojos son nita.

De picapote.

Porque cuando las cierras

Siento yo el golpe.

Dame las ojos nita

Por una noche.

Porque quiero con ellos

Matar a un hombre.

ZAPATEADO.

Aster dramático.

El Zapateado es un baile que se ejecuta por sus
mejor sés, siendo sus movimientos rápidos y va-
riados.

Compañías estables.

Der Zapateado ist ein Tanz, der nur von Frauen
ausgeführt wird und sehr schnell auf und ab
ist. Die Bewegungen der Tänzerinnen sind sehr
rasch und leicht.

Allarghetto. (♩ = 1/2)

Piano.

El gí - ta no y la gí -
Der Zi - gauer und die Zi -

ta - an
geuérin,
la - vin - ron en que están der -
die - had, den von Her - ren sich löb - y
auf

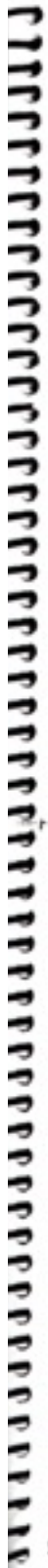
la gí - ta an de - el an
ste sprach an dem Gaiten
No a - cubas de co - no - cer
a Ei, wo nur der Kopf die
Blick!

que el ma - chachos muy ba - no y tra - ba - ja muy bien,
nicht nicht, wie der Ge - set - ze ar - bei - tet, sich, wie
gott!

y don de tú ma - cha - cas él ma - cha - ca tam - bien.
und wo dein Hammer hin - wert, hinwert das jun - ge Blut.

el - ra - na mi - ny o -
ppel ti - ra - na, ti - ra - ni - lla, An - na - ne, so konnt' doch
dich, die - de Mut - ter, lieb' Mut - ter!

le.
her.
Mai - re - si - ta de mi vi - ni -
Sollst es jetzt selbst er - feb - ren.



46

Allegretto (G. 110)

Ni, va Tri, a - nat vi, va los se - vi, lla, nos y se - vi,
Herkund Tri, a - nat' deus Patrem soll's le - ben und dei - ne

lla, nos! vi, va los se - vi, lla, nos y se - vi, lla, nos!
Mit, ner, dei, ne Mit, ner, soll's le - ben! *Herk dei - ner Fern, ent*

Tempo

Tempo

EL CONTRABANDISTA. (CANCION)
DEB SCHMUGGLER. (LIED)

Composita por Manuel García y los de su país y perteneciente a Manuel García y los de su país.

Allegretto (G. 110)

Plato.

47

Allegretto (G. 110)

Yo soy el con - tra - ban - dis - ta y cam - pa - por mi ven - pe - do -
Ed los der Schmuggler ter, er, per, *di, los der Muth y, ber, le, per,*

is - das los de - va - si - que pas - à un - dir - ten - po
der wenn der Konflikt ent - stand, *de - fi, ge Facht nicht*

Tempo

mit - de - hen, seit

Tempo

! Ni, er! er! ja le - o, no - cha - cha - cha - cha -
Fisch, er! de schmarbe *Die - er, - er, - er, - er!*

Tempo

! Ni, er! er! ja le - o, no - cha - cha - cha - cha -
Fisch, er! de schmarbe *Die - er, - er, - er, - er!*

Mit, ba, libren - li - en -
Mein Rapp un, ge - del, ge

RONDEÑA Ó MALAGUEÑA (BASQUEADA)

Allarghetto. (G. 135)

Canto.

Guitarra.

Capo.

Grave.

D. C.

MALAGUEÑA (FONTEADA)

Allarghetto. (G. 135)

Forma melódica antigua. | Adare Form de Molato.

Guitarra.

Canto.

Piano.

Allarghetto. (G. 135)

Canto.

Guitarra.

Capo.

Grave.

D. C.

Si la mis - dre - ci - la mi - a,
 Mea - di - ar - mo - Med - ter - a - le,

si la mis - dre - ci - la mi - a,
 a - men - di - ar - mo - Med - ter - a - le.

228

305)

Malagueña

(Andante)

Allegretto

cresc. e sfz.

poco cresc.

1106

229

1106

336

307)
Malagueña

Musical score for Malagueña, measures 336-340. The score is written for piano and voice. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "A - mo - res de lar - go tiempo", "A - mo - res", and "A - mo - res".

336

337

Musical score for Malagueña, measures 337-341. The score is written for piano and voice. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "de lar - go tiempo", "¡Que ma - les de ol - vi -", "dar nos, Por.", and "que han e - cha - do ra - li -".

337

234

Es me . ño
del co . ra . sión!
A . mo . res do
lar . go tiem . po...

235

308)
Sevillanas

239

Es se ho . nar que
lie . nes, que jun . ta la bo . ña,
Junta la bo . ña No se jo ña a

240

