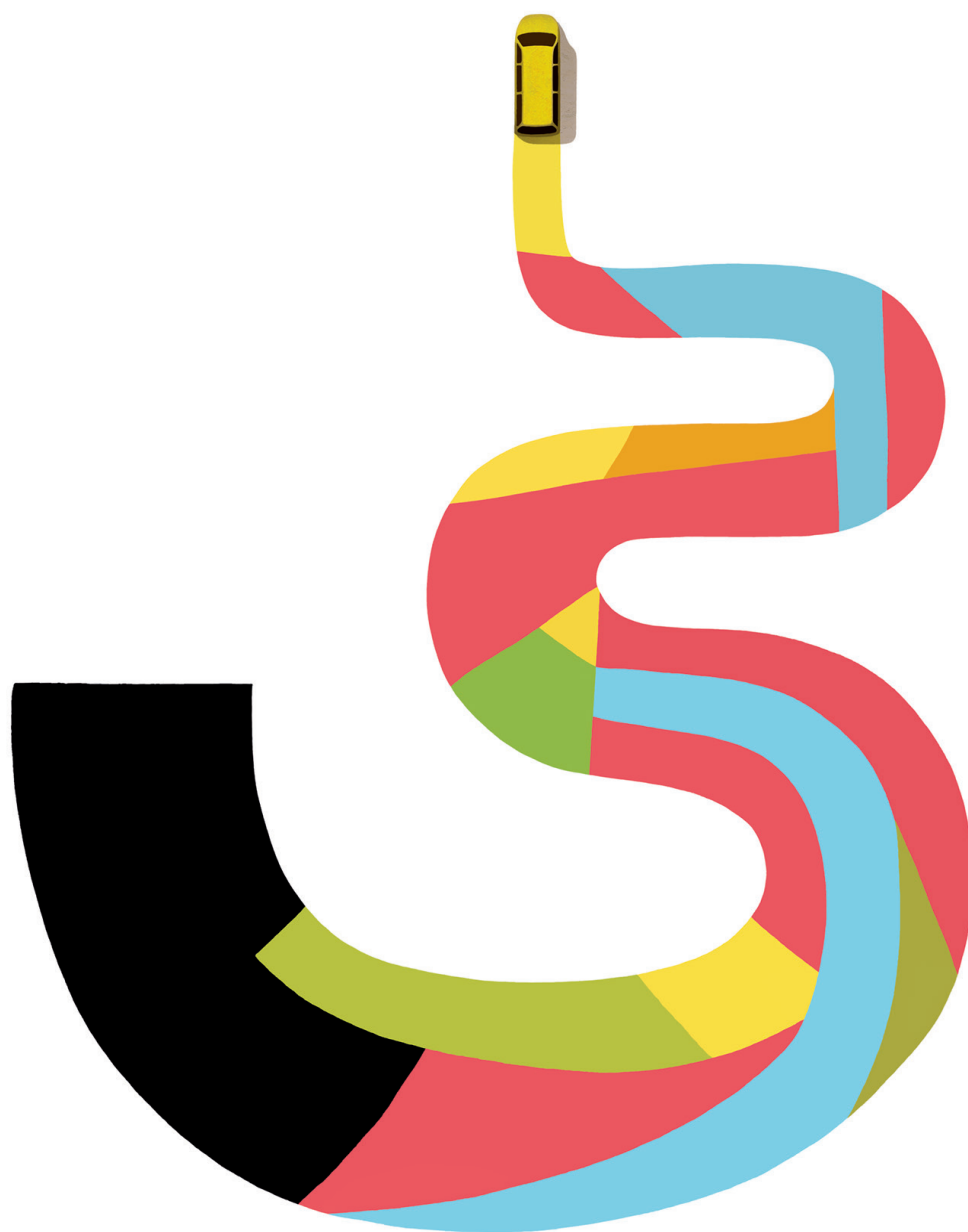


# Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ  
Ascensión MAZUELA-ANGUITA  
Juan José PASTOR-COMÍN  
(eds.)



Sociedad Española de Musicología

Madrid, 2022

# Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ  
Ascensión MAZUELA-ÁNGUITA  
Juan José PASTOR-COMÍN  
(eds.)



Sociedad Española de Musicología

Madrid, 2022

EDITA:  
Sociedad Española de Musicología  
C/ Torres Miranda, 18 bajo  
28045-MADRID  
Tel.: 915 231 712  
E-mail: sedem@sedem.es  
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2022

Sección I: Ediciones digitales, n.º 4

© de los textos: sus autores

© coordinación y edición: Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín

© asistencia editorial: Pablo Infante-Amate

I.S.B.N.: 978-84-86878-95-5

Depósito legal: M-27203-2022

Maquetación: Imprenta Taravilla, S.L. (Madrid)

Motivo de cubierta: Forma D.G. (Oviedo)

*La Sociedad Española de Musicología desea expresar su agradecimiento a las siguientes instituciones por su contribución al desarrollo de este proyecto: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Jaén, Ayuntamiento de Úbeda, Ayuntamiento de Baeza y Diputación Provincial de Jaén.*

*«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».*

## ÍNDICE

Javier MARÍN-LÓPEZ: Prefacio.....	13
-----------------------------------	----

### BLOQUE I

#### COLECCIONES, FUENTES Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ y Javier SASTRE GONZÁLEZ: Cuestiones editoriales: codificando los tropos logógenos del Kyrie .....	19
José Benjamín GONZÁLEZ GOMIS: Nuevas fuentes para el estudio sonoro y performativo del rito hispano: iglesias rupestres y campanas altomedievales .....	45
Giuseppe FIORENTINO: Contrapunto improvisado y liturgia en la España de finales del Renacimiento: el <i>Directorio de coro</i> de Juan Pérez.....	63
Rosa ISUSI-FAGOAGA: Una extraordinaria colección de libros de polifonía en Valencia: de la catalogación a la transferencia .....	85
María SANHUESA FONSECA: Documentación musical en San Isidoro el Real (Oviedo): clave, encrucijada y confluencia de los músicos catedralicios.....	111
Josefa MONTERO GARCÍA: De gallegos y portugueses: villancicos de personajes en la Catedral de Salamanca .....	125
Sandra MYERS BROWN: Reconstruyendo el sonido del salón francés. <i>Romances, ballades, nocturnes y boléros espagnoles</i> .....	149
Juan Lorenzo JORQUERA: El libro de música del Colegio de Santa Ana de Angol (Chile).....	175
Esther BURGOS BORDONAU: Géneros musicales predominantes en algunas colecciones españolas de rollos de pianola .....	183
Álvaro FLORES COLETO y Candela TORMO VALPUESTA: «Desearía conocerlo para [d]escribirle»: la metodología en la identificación de las autoridades en la correspondencia de Manuel de Falla .....	195
Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO: El <i>Mapa del patrimonio musical en España</i> , una herramienta pionera al servicio de la investigación musicológica .....	207
Juan RUIZ JIMÉNEZ e Ignacio José LIZARÁN RUS: Análisis de impacto cuantitativo de la plataforma digital <i>Paisajes Sonoros Históricos</i> (2015-2021) .....	219

## BLOQUE II

## MÚSICA Y TEATRO: REPERTORIOS, ESPACIOS, FUNCIONES

Claudio RAMÍREZ URIBE: Lo «negro» en un villancico novohispano del siglo XVII: ¿imaginario del teatro del Siglo de Oro o espejo de realidad? .....	237
Javier GÁNDARA FEIJÓO: Disputas sobre el teatro musical en Galicia a finales de la Edad Moderna .....	257
María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ y Ramón SOBRINO SÁNCHEZ: La llegada del mito romántico de Escocia a Madrid a través de <i>Elena e Malvina</i> (1829), melodrama de Ramón Carnicer.....	273
Olga ZIMOROY CHEMODUROVA: Un nuevo e importante manuscrito de la ópera <i>Ruslán y Liudmila</i> de M. I. Glinka en la Biblioteca Nacional de España.....	299
Jonathan MALLADA ÁLVAREZ: Relatos olvidados por la historiografía: la «intrahistoria» del Teatro Apolo de Madrid (1886-1894) a través de las fuentes hemerográficas digitales .....	311
Andrea GARCÍA TORRES: El impacto de la industria de la grabación en el género chico: cuestiones de interpretación, rentabilidad y canon.....	321
Carlos BLANCO RUIZ: El teatro lírico de Eliseo Pinedo, ejemplo del fin de una época .....	335
Javier JURADO LUQUE: Identidad y contexto en la zarzuela galega. El caso de <i>Miñatos de Vran</i> de José Fernández Vide .....	353
Rebeca GONZÁLEZ BARRIUSO: Estrenos de zarzuela en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid: convergencia musical y literaria.....	375
Jorge GIL ZULUETA: De <i>Los cuatro jinetes del apocalipsis</i> a <i>Caligari</i> pasando por <i>Nosferatu</i> . El arte del acompañamiento musical para un cine «mudo» de ayer y hoy .....	393
Carmen NOHEDA TIRADO: Espacios para la creación operística española: por una ópera contemporánea nómada.....	405

## BLOQUE III

DANZAS, BAILES Y BALLETS:  
CREACIÓN, ESTILIZACIÓN, RECONSTRUCCIÓN

Gracia María GIL MARTÍN: Música y bailes en el Círculo de Recreo de Valladolid, 1844-1890 .....	425
Alícia DAUFÍ MUÑOZ: «Multas impuestas á varios profesores por faltas á los bailes». Aproximación económica a los bailes de máscaras del Gran Teatre del Liceu en los siglos XIX y XX.....	437
Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: La reconstrucción coreográfica: fuentes, procesos, opciones .....	449
Tatiana STEPÁNOVA: Reconstrucción, restauración o reinterpretación: <i>Fígaro, o la precaución inútil</i> (1815) de José Barbieri.....	465

Guadalupe MERA FELIPE: El paso de «La madrileña», de solo a <i>padedú</i> . Reconstrucción y transmisión de una pieza estrenada en 1850 en el Teatro del Circo de Madrid.....	473
Ana ALBERDI ALONSO: En busca de la <i>Suite Argentina</i> de Antonia Mercé «La Argentina»....	493
Atenea FERNÁNDEZ HIGUERO: Bailar ante las cámaras: el uso del cine en las reconstrucciones coreográficas a partir de la película <i>Nosotros somos así</i> (1937) .....	519
Raquel ALARCÓN SAGUAR: Análisis y reconstrucción coreográfica de «Los panaderos» de Julián Arcas coreografiados por Vicente Escudero (1942) .....	529
Juan Francisco MURCIA GALIÁN: La (re)construcción del repertorio de bailes por la Sección Femenina de Murcia: el caso de «El Zángano» .....	545
Fuensanta ROS ABELLÁN: La vuelta a la escena de obras coreográficas en el Ballet Nacional de España.....	563

## BLOQUE IV

EL INSTRUMENTARIO MUSICAL:  
ENFOQUES ORGANOLÓGICOS, REPERTORIOS Y PRÁCTICAS

María Dolores NAVARRO DE LA COBA: Arqueo-organología andalusí: silbatos y tambores descubiertos en yacimientos andaluces. Referencias en tratados e iconografía musical ....	573
José Ignacio PALACIOS SANZ: Nuevas aportaciones para el estudio de la organería en Castilla a través del taller de Manuel Marín ( <i>ca.</i> 1564-1630).....	595
Sara BALLESTEROS ÁLVAREZ: La viola en los cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII ..	619
Elena AGUILAR GASULLA: La música para tecla en la Basílica Arciprestal Santa María la Mayor de Morella (siglos XVIII-XX) .....	629
José Gabriel GUAITA GABALDÓN: El arraigo del piano en Valencia: el <i>Cuaderno de música para pianoforte</i> (1805) de Francisco Ximeno.....	655
Eduardo CHÁVARRI ALONSO: El auge del recital para piano en España a finales del siglo XIX y principios del XX .....	677
Berta MORENO MORENO: Aportación a la práctica interpretativa de la música para órgano de Jesús Guridi: el «Preludio» para órgano hammond de la <i>Escuela Española de Órgano</i> .....	689
Torcuato TEJADA TAUSTE: El <i>Trío-Fantasia</i> (1937) de Arturo Dúo Vital (1901-1964): hacia una reconstrucción desde los borradores manuscritos .....	713
Tazuko NAITO: Estudio de <i>L'expressió per a l'interpretació al piano</i> de Frederic Mompou...	733
Jorge RUIZ PRECIADO: Los guiones de Radio Barcelona como fuente para el estudio de la guitarra (1925-1939) .....	747
Julio GUILLÉN NAVARRO: «Tiene boca y sabe hablar»: un proyecto de revalorización de la guitarra tradicional a través del audiovisual .....	765

## BLOQUE V

MÚSICAS TRADICIONALES, MÚSICAS POPULARES  
Y ENSEÑANZA MUSICAL

Silveria PASCUAL MORENILLA: Estudio multidisciplinar de un aerófono moche.....	787
Daniel Nicolás ROMÁN RODRÍGUEZ: «Toquíos y entonaciones a lo divino»: organología y literatura en el «canto a lo poeta» .....	805
Adelaida SAGARRA GAMAZO y M. <sup>a</sup> Isabel GEJO-SANTOS: Viejas fichas, datos nuevos. Mujeres informantes y recopiladoras en el fichero boricua de Federico de Onís.....	823
Anna EMILOVA SIVOVA: Carlos Montoya y su <i>Saeta</i> en los Estados Unidos: un mundo por descubrir .....	853
Isaac TELLO SÁNCHEZ: <i>Impresiones burdanas</i> para piano. Etnomusicología, composición, análisis y didáctica de la improvisación .....	861
Maria Antònia PUJOL I SUBIRÀ: La música y los instrumentos tradicionales y populares en Cataluña: ¿qué, cómo y dónde se enseña y se aprende en la actualidad? .....	885
Adriana Cristina GARCÍA GARCÍA: Origen y expansión de la Sociedad Didáctico-Musical ...	909
Javier GONZÁLEZ MARTÍN: Pedagogía musical y musicología: la Asamblea Nacional de Educación Musical de 1961 .....	935
Nilo Jesús GARCÍA ARMAS: Recuperación de partituras de las primeras piezas orquestales con aires gallegos del siglo XIX. Estudios de caso: <i>muiñeira Alfonsina</i> y <i>La muiñeira del ferrocarril gallego</i> de Canuto Berea .....	951
Yurima BLANCO GARCÍA: Recuperación de fuentes y repertorios para la enseñanza de la música: tradición y «Música Nueva» en Cuba (1960-1971) .....	965

## BLOQUE VI

## APROXIMACIONES TEÓRICAS Y MIRADAS ANALÍTICAS

Santiago GALÁN GÓMEZ: «Armónicos y aritméticos»: <i>renovatio</i> de la teoría musical en la Salamanca del siglo XV .....	987
Amaya S. GARCÍA PÉREZ y Nicolas ANDLAUER: Las <i>Additiones</i> de Francisco de Salinas. Campanas y temperamento mesotónico en un documento inédito .....	997
Cory MCKAY y María Elena CUENCA RODRÍGUEZ: Influencias musicales en las misas y motetes de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero: una aproximación estadística.....	1031
Águeda PEDRERO-ENCABO: <i>Ecos de la Arcadia</i> : tópicos en la <i>Sonata en Mi menor</i> de Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) .....	1053
Luis LÓPEZ RUIZ: Préstamos musicales entre el templo, el teatro y la corte: el caso de la cantata sacra <i>Il trionfo</i> de José Lidón .....	1079

Ana CALONGE CONDE: Erotismo, identidad y exotismo: tópicos de danza en un título de género chico.....	1105
Sara RAMOS CONTIOSO: La reiteración estructural en la música: la pervivencia de la chacona como modelo creativo en la segunda mitad del siglo XX .....	1125
Carlos VILLAR-TABOADA: Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta .....	1149
Ernesto DONOSO COLLADO: «Acústicas virtuales» en Marc-André Dalbavie: hacia una conquista <i>poiética</i> del espacio .....	1175
Pablo VEGAS FERNÁNDEZ: Acercamiento a la inclusión del concepto de materialidad en el análisis musical: estudio del primer movimiento de la <i>Sonata de fuego</i> de Tomás Marco .....	1191
Fernando RAÑA BARREIRO: Aproximación al repertorio flautístico de Salvador Brotons. Análisis estilístico de la <i>Sonata n.º 1, op. 21</i> y <i>Capriccio Brillante, op. 5</i> .....	1211
Valentín BENAVIDES GARCÍA: El lamento como <i>pathosformel</i> superviviente en <i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i> (2001) de José María Sánchez-Verdú.....	1229
Mikel DÍAZ-EMPARANZA: Ludonarrativas musicales: perspectivas de análisis sobre tópicos y tropos en los videojuegos .....	1249

BLOQUE VII

ITINERARIOS CRUZADOS:  
BIOGRAFÍAS, HISTORIOGRAFÍA Y CRÍTICA

Soterraña AGUIRRE RINCÓN: En busca de <i>auctoritas</i> : transferencias entre autor, mecenas y lector(a) en <i>Silva de sirenas</i> .....	1265
Juan José PASTOR-COMÍN: Identidad y fuentes musicales de un polígrafo desconocido: Juan Salvador de Arellano.....	1289
Andrés DÍAZ PAZOS: Sobre la identidad del organista Fray Bartolomé de Olagüe .....	1311
Minerva MARTÍNEZ MORÁN: Convergencias sociales y culturales en los cafés del León decimonónico: música y ocio en una capital de la periferia peninsular .....	1329
Nuria BLANCO ÁLVAREZ: El legado de Manuel Fernández Caballero.....	1355
María Jesús VIRUEL ARBÁIZAR: Rafael Salguero Rodríguez (1870-1925), más allá del magisterio de capilla de la Catedral de Granada: una recreación del personaje mediante la crítica mirada de la prensa .....	1371
Leslie FREITAS DE TORRES: Un breve acercamiento al legado musical de Luis Taibo García (1877-1945).....	1391
José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: Manuel Palau en París: una experiencia artística y de aprendizaje en los años veinte y treinta .....	1411

María NAGORE FERRER: Hacia una definición de Generación del 14 musical en el contexto de la Edad de Plata de la cultura española.....	1423
José María MOURE MORENO: La estética sonora del cine experimental chileno: (1957-1965): una aproximación.....	1445
Irene del Carmen CHICHARRO MARTÍNEZ: Aproximación a la crítica musical en la estela de la Transición española: Jesús Arias y el <i>Diario de Granada</i> (1982-1986).....	1463
Isaac Diego GARCÍA FERNÁNDEZ: Arte sonoro latinoamericano en la escena actual de Nueva York: algunas reflexiones sobre identidad.....	1477

## BLOQUE VIII

## TESIS DOCTORALES

José María DIAGO JIMÉNEZ: El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla: aspectos contextuales, históricos y filosóficos. Fundamentos clásicos y patrísticos .....	1493
Elena AGUILAR GASULLA: La música en la Basílica Arciprestal de Morella .....	1497
María José IGLESIAS PASTÉN: Práctica y cultura musical en Valencia en el siglo XVII.....	1503
José Manuel GIL DE GÁLVEZ: El violín en la España del siglo XVIII desde Giacomo Facco a Felipe Libón: evolución histórico-artística y pedagógica .....	1509
Miriam GÓMEZ MORÁN: La práctica interpretativa de Franz Liszt en su obra para piano a través de los testimonios de sus alumnos. Un estudio teórico y experimental.....	1517
Andrea GARCÍA TORRES: Problemáticas y discursos del género chico: biografía cultural en torno al teatro musical de Manuel Nieto (1844-1915).....	1523
Dácil GONZÁLEZ MESA: La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor.....	1531
Maria Antònia PUJOL i SUBIRÀ: La enseñanza y el aprendizaje de la música tradicional y popular en Cataluña: un análisis pedagógico y psicosocial .....	1537

# HACIA UNA DEFINICIÓN DE GENERACIÓN DEL 14 MUSICAL EN EL CONTEXTO DE LA EDAD DE PLATA DE LA CULTURA ESPAÑOLA\*

María NAGORE FERRER  
Universidad Complutense de Madrid  
ORCID iD: 0000-0002-3880-5512

**RESUMEN:** *En 1983 salía a la luz el volumen de la Historia de la música española publicada por Alianza dedicado al siglo XX, escrito por Tomás Marco. Se trataba de un encomiable intento por explicar nuestro siglo XX musical en el marco de una historia general de la música española, tarea complicada y valiosa en ese momento debido a la escasez de estudios existentes. Marco divide los contenidos de manera cronológica y poniendo etiquetas generacionales y estilísticas al agrupar a los compositores. Siendo esta una opción muy personal, ha marcado sin embargo tanto la enseñanza de este período como la investigación musicológica posterior en torno al mismo. Y, si bien alguna de estas etiquetas, como la de Generación del 27, ha recibido una gran atención por parte de la musicología desde entonces, algunas otras se han respetado en líneas generales con pocas discusiones, como la de Generación de los maestros, utilizada como cliché a falta de otra opción que permita clasificar a los compositores anteriores al 27. En este artículo proponemos una definición de Generación del 14 musical, relacionando la música con otras realidades culturales de la misma época, tanto a nivel nacional como europeo, con el objetivo de integrar la historiografía musical en un ámbito más amplio superando enfoques tradicionalmente endogámicos. De esta manera, y en diálogo con otras manifestaciones culturales, estéticas y artísticas del mismo período, pretendemos superar conceptos como el de Generación de los maestros, además de abordar la discusión de algunos conceptos preeminentes en la época como el de regionalismo.*

**PALABRAS CLAVE:** historiografía, música española, Edad de Plata, Generación de los maestros, Generación del 98, Generación de 1914, regionalismo.

## TOWARD A DEFINITION OF MUSICAL GENERATION OF 1914 IN THE CONTEXT OF THE SILVER AGE OF THE SPANISH CULTURE

**ABSTRACT:** In 1983, the volume of the *Historia de la música española* dedicated to the 20th century, written by Tomás Marco, was published. It was a commendable attempt to explain our musical 20th century within the framework of a general history of Spanish music, a complicated and valuable task at that time due to the lack of research. Marco divides the contents chronologically and by placing generational and stylistic labels when grouping composers. A very personal choice, it has nevertheless marked both the teaching of this period and the

---

\* Esta investigación está enmarcada en el proyecto de I+D *Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata (MULICO)* (ref. PID2019-104641GB-I00) subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Educación.

subsequent musicological research into it. And while some of these labels, such as the generation of '27, have been greatly debated, some others have been broadly accepted, such as the Generation of the masters, used as a cliché in the absence of any other option for classifying composers prior to 1927. This article proposes a definition of the Generation of 1914, relating music to other cultural realities of the same period, both at national and European level, with the aim of integrating music historiography into a broader scope, overcoming traditionally endogamic approaches. In this way, and in dialogue with other cultural, aesthetic and artistic manifestations of the same period, we aim to overcome concepts such as the Generation of the masters, as well as to approach the discussion of some pre-eminent concepts of the period such as regionalism.

KEYWORDS: historiography, Spanish Music, Silver Age, Generation of the Masters, Generation of 1898, Generation of 1914, regionalism.

## INTRODUCCIÓN

No es el objetivo de este trabajo plantear una discusión, ni siquiera una defensa, del concepto –o más bien, los diferentes conceptos– de «generación». Desde Auguste Comte a mediados del siglo XIX, pasando por Ortega y Gasset y Karl Mannheim a principios del XX, hasta las teorías sobre los conflictos generacionales en los años sesenta, el concepto de «generación» ha ocupado un lugar relevante como categoría historiográfica y sociológica que no ha perdido vigencia en nuestros días, como muestran los más recientes trabajos de Howe y Strauss (1991-2007). Aunque es cierto que se trata de un concepto ambiguo y polisémico cuya validez o utilidad es cuestionada en ocasiones, también lo es que no podemos sustraernos a su influencia al tratar un período como el de la Edad de Plata de la cultura española, marcado por fuertes etiquetas generacionales como las del 98, el 14 y el 27.

Zygmunt Bauman, en una conferencia pronunciada en Barcelona en 2007, afirmaba: «Igual que los conceptos de «nación» o «clase», el término «generación» es «performativo» (expresiones que crean una entidad con solo nombrarla), una llamada o un grito de guerra que llama a filas a una comunidad imaginada o más precisamente convocada». El término, indefectiblemente reduccionista, transforma un amplio agregado de individuos en una «comunidad de pensamientos y actos, y eleva la comunión sugerida de destino a la condición de “destino común”»<sup>1</sup>. El rasgo distintivo y constitutivo de la pertenencia a una generación –el hecho de haber nacido en un período de tiempo concreto– determina la identidad de la situación y una serie de retos, oportunidades y tareas compartidas que habitualmente solo a posteriori son establecidas como marcas generacionales.

Sin embargo, en el mismo texto, Bauman recordaba que, frente al reduccionismo ideológico que supone el establecimiento de fronteras –la partición binaria entre «nosotros» y «ellos»–, la gran contribución de Ortega y Gasset al concepto de generación fue la idea de coincidencia y superposición, es decir, la coexistencia parcial entre generaciones: «los límites que separan las generaciones no están claramente delimitados, no pueden dejar de ser ambiguos y traspasados y, desde luego, no pueden ser ignorados»<sup>2</sup>. Partimos aquí de esta idea: los límites generacionales son siempre ambiguos, pero

<sup>1</sup> BAUMAN, Zygmunt. «Entre nosotros, las generaciones» / «Between Us, the Generations». *Entre nosotros. Sobre la convivencia entre generaciones / On Generations. On coexistence between Generations*. Jorge Larrosa (ed.). Barcelona, Fundación Viure i Conviure de Caixa Catalunya, 2007, pp. 114 y 370.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 373.

no pueden ser ignorados. Menos aún en una parcela de nuestra historia musical, el primer tercio del siglo XX, que ha sido muy frecuentemente objeto de clasificaciones y adscripciones generacionales que siguen aplicándose en los trabajos musicológicos.

## 1. LA DENOMINADA «GENERACIÓN DE LOS MAESTROS»

Entre las etiquetas generacionales acuñadas, necesariamente simplificadoras pero válidas como herramientas de explicación de las corrientes artísticas y de pensamiento, la de Generación del 27 musical (llamada también, en ocasiones, Generación de la República) ha recibido una gran atención por parte de la musicología. Su definición, sus componentes, la propia ambigüedad del concepto, la delimitación de grupos generacionales, etc., han sido objeto de muchos trabajos y discusiones académicas. No ha sucedido lo mismo, sin embargo, con una etiqueta o categoría acuñada por Tomás Marco en el volumen de la *Historia de la música española* dedicada al siglo XX publicada por la editorial Alianza en 1983: la de Generación de los maestros<sup>3</sup>.

En un encomiable intento por explicar nuestro siglo XX musical en el marco de una historia general de la música española, tarea complicada y valiosa en ese momento debido a la escasez de estudios existentes, Marco divide los contenidos en dos bloques, «hasta la Guerra Civil» y «desde la Guerra Civil», y en cada uno de ellos propone etiquetas generacionales y estilísticas al agrupar a los compositores. La primera parte, anterior a la contienda, está dividida en diferentes epígrafes que constituyen dos secciones equiparables a la Generación del 98 y la Generación del 27. Para Marco, la Generación del 98 significa una regeneración de nuestra literatura y pensamiento que, arrancando de raíces claramente decimonónicas, insertó la cultura española en los presupuestos del siglo XX. Felipe Pedrell «puede asimilarse al regeneracionismo decimonónico de Joaquín Costa» y Falla es «un auténtico hombre del 98»<sup>4</sup>, comparable a Machado. Falla, en esta interpretación, ocupa un lugar de excelencia, ya que es «el más importante compositor producido por España en el siglo XX, e incluso el más grande de los músicos españoles desde el siglo XVI»<sup>5</sup>, y «los maestros» son los cinco compañeros de generación de Falla más importantes –siempre según el criterio de Marco–, equivalentes por su importancia a muchos escritores del 98: Conrado del Campo, Joaquín Turina, Julio Gómez, Jesús Guridi y Óscar Esplá.

A estos maestros los acompañan otros compositores que conformarían la Generación de los maestros, de desigual talento y, se sobreentiende, menos relevantes para Marco, que son agrupados a su vez según una serie de categorías estilístico-estéticas o incluso en función del género que cultivan mayoritariamente: los románticos, los nacionalistas, los renovadores, los nacionalistas regionales (caracterizados por un regionalismo que no trasciende más allá del dato folclórico local), la generación del «motu proprio» y los zarzuelistas. La denominación Generación de los maestros ha sido desde entonces utilizada como cliché al clasificar a los compositores españoles anteriores al 27. Los problemas de este concepto son múltiples, pero se podrían destacar los siguientes:

<sup>3</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983, pp. 43-87.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23.

- Se trata de una etiqueta vacía de contenido. La denominación de «maestros» abarca una serie de compositores elegidos por el propio Marco como figuras señeras, algo que, sin menospreciar a los autores que incluye, que son relevantes, es muy discutible. La razón de su elección es su importancia como compositores –siempre según el criterio personal del autor– y el magisterio que ejercieron (de ahí la denominación), y solo después se buscan algunas características comunes<sup>6</sup>.
- El concepto de generación es ambiguo, ya que Marco incluye en ella compositores de varias generaciones en sentido estricto y de contextos y trayectorias muy diversos<sup>7</sup>.
- El concepto es endogámico: se aplica a la música, pero no tiene conexión con lo que está ocurriendo en otras artes, en la cultura y pensamiento de la época.
- Parte de algunas premisas erróneas, o al menos discutibles, entre ellas la equiparación de estos autores con la Generación del 98, o una visión muy parcial de conceptos como el de «regionalismo».

Algunos de estos problemas se podrían solucionar aplicando a la música el concepto de Generación del 14 o novecentismo que se aplica habitualmente a otras corrientes artísticas y de pensamiento de la misma época. Aunque a veces se ha cuestionado la existencia de una Generación del 14 musical, hay muchos elementos en la creación y en la actividad musical de este período que coinciden con los rasgos principales que caracterizan a esta generación, y que podrían ayudarnos a entender mejor algunas realidades y, sobre todo, a relacionarlas con su contexto, tanto nacional como internacional.

## 2. LA GENERACIÓN DEL 14

La Generación del 14, en ocasiones identificada con el novecentismo<sup>8</sup>, designa un colectivo de intelectuales españoles situado entre las generaciones de 1898 y 1927. El término fue acuñado en

<sup>6</sup> «Casi todos abordaron el cada vez más ilusorio problema de la ópera nacional [...], pero son más importantes por haber sentado las bases de un sinfonismo español, casi inexistente a principios de siglo y brillante tras la actuación de estos músicos, y de una música de cámara de la que se puede decir otro tanto. Les llamo “Los maestros” no sólo porque así fueron llamados por varias generaciones posteriores y porque desarrollaron un magisterio efectivo, sino porque desde la perspectiva histórica de hoy son los auténticos maestros de nuestro siglo XX» (*Ibid.*, p. 44).

<sup>7</sup> «Los maestros que se han estudiado en el capítulo anterior son, con mucho, los más importantes de una generación que resulta muy numerosa y bastante variada en cuanto a tendencias estéticas. Pero estuvieron acompañados durante su carrera por otros muchos compositores de desigual talento que contribuyeron también decisivamente al establecimiento del sinfonismo español y de unos nuevos presupuestos, ya que solo con la debida perspectiva histórica se ve el exacto lugar que ocupan. [...] Incluso podría hablarse de varios compositores que se adentran en nuestro siglo pero que por cronología de nacimiento, por talante compositivo y estético, e incluso por el punto álgido de su carrera, pertenecen al siglo XIX. [...] Como notas características de estos compositores aquí tratados se podrían citar una tendencia romántica en la que predomina un primer romanticismo, si bien los hay cercanos al posromanticismo, unas preocupaciones nacionalistas de primera ola, y una clara división entre autores francamente conservadores, que son mayoritarios, y otros de interesantes tendencias renovadoras» (*Ibid.*, pp. 69-70).

<sup>8</sup> El Novecentismo, término acuñado en 1906 por Eugenio d'Ors en catalán (*noucentisme*), es un movimiento intelectual y estético identificado por Guillermo Díaz-Plaja con el período comprendido entre 1906 y 1923, etapa en la que se da una progresiva transformación en *novecentismo* (DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Estructura y sentido del novecentismo español*. Madrid, Alianza Universidad, 1975). La identificación de este movimiento con la Generación del 14 fue asumida explícitamente, por ejemplo, en la exposición *La Generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia*, organizada en 2002 en la Fundación Mapfre de Madrid. La exposición presentó obras fechadas entre 1906 y 1926, entre la creación del *noucentisme* y la exposición de Los Ibéricos, o lo que es lo mismo, entre la defunción del modernismo y el acta de nacimiento de la vanguardia. En el catálogo de dicha exposición se afirma que en las artes plásticas se puede considerar que la influencia de la Generación del 14 se mantuvo desde 1906, con la creación del *noucentisme*, hasta

1947, en la revista argentina *Realidad*, por uno de sus miembros, el pedagogo Lorenzo Luzuriaga, que participó activamente en la Liga de Educación Política promovida por Ortega y Gasset, auténtico líder de la generación, y Manuel Azaña. Los límites generacionales abarcan, básicamente, a los nacidos en la década de 1880, que estaban en la treintena cuando estalló la Primera Guerra Mundial, aunque estos límites a veces se amplían<sup>9</sup>. Entre los miembros destacados de esta generación hay filósofos, políticos, médicos, científicos, historiadores, literatos, artistas plásticos<sup>10</sup>; pero también músicos: Manuel de Falla, en concreto, es citado habitualmente entre ellos. Menéndez Alzamora, en su principal estudio sobre esta generación, afirma:

Toda generación es un tiempo y un lugar. Toda generación es una circunstancia compartida, una consciencia colectiva. Cuando despunta el nuevo siglo irrumpe en la vida pública española un grupo de jóvenes intelectuales; es la Generación del 14. Han nacido en la década de los ochenta del siglo XIX. De 1879 es Fernando de los Ríos, de 1880 son Azaña y Pérez de Ayala, de 1881 Juan Ramón, de 1882 D'Ors, de 1883 Ortega, de 1886 Araquistáin y Madariaga. Ocupan con la palabra ora las columnas de prensa donde se construye la opinión pública, ora los estrados donde se cumple con la retórica de las ideas. El propio concepto de generación –de la mano de Ortega y Mannheim, y así entendida, esto es, como comunión y misión– es el primer fruto que ofrecen nuestros protagonistas<sup>11</sup>.

Aunque algunos miembros de este grupo se reúnen en noviembre de 1913 en la *Fiesta de Aranjuez en honor a Azorín* impulsada por Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez<sup>12</sup>, el «acontecimiento generacional» que marca el inicio simbólico del grupo es el famoso discurso *Vieja y nueva política*, pronunciado por Ortega y Gasset en 1914 en el Teatro de la Comedia de Madrid en el acto de presentación de su Liga de Educación Política. El año coincide con un acontecimiento tan relevante historiográficamente como el inicio de la Primera Guerra Mundial, que supone un punto de inflexión en la política y el pensamiento europeos, y el discurso de Ortega plantea algunas ideas clave que

---

mediados de los años veinte. Véase VV.AA. *La Generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*. Madrid. Fundación Madrid, Cultural Mapfre Vida, 2002.

<sup>9</sup> Si se toma un período de quince años, serían los nacidos entre 1876 y 1890. Cf. MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel. *La Generación del 14: una aventura intelectual*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A., 2006; VV.AA. *Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2014; y FUSTI, Juan Pablo. «La cultura», cap. 2, «El discurso de la modernidad». *La España del siglo XX*. Santos Juliá (ed.). Madrid, Marcial Pons, 2013, pp. 563-588.

<sup>10</sup> Forman parte de la Generación de 1914, entre otros, los filósofos José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors o Manuel García Morente; los médicos Gregorio Marañón y Gustavo Pittaluga; los matemáticos Julio Rey Pastor o Esteban Terradas; el físico Blas Cabrera; el químico Enrique Moles; el historiador Américo Castro; los literatos Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró, Rafael Cansinos Assens, Salvador de Madariaga, Federico de Onís, Fernando Vela, Enrique Díez Canedo o Josep Carner; el periodista Luis Araquistáin; el pedagogo Lorenzo Luzuriaga; los artistas plásticos Josep María Sert, Sebastián Miranda, José Gutiérrez Solana, Ricardo Gutiérrez Abascal o Victorio Macho; los políticos Manuel Azaña, Fernando de los Ríos, Clara Campoamor o Luis Jiménez de Asúa.

<sup>11</sup> MENÉNDEZ ALZAMORA, M. *La Generación del 14: una aventura...*, p. 343.

<sup>12</sup> El 23 de noviembre de 1913, un nutrido grupo de intelectuales, escritores y políticos tributó, a iniciativa de José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez, un homenaje a Azorín en los jardines de Aranjuez. Juan Ramón se encargó de recoger en un libro, con el título *Fiesta en Aranjuez en honor de Azorín* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915), los textos de las intervenciones, seguidos de las adhesiones enviadas por aquellos que, al no poder estar presentes, se sumaron al homenaje. Este acto, que tuvo notable repercusión en la prensa, fue no solo un reconocimiento a la obra del escritor levantino, sino también una afirmación del grupo generacional emergente.

tendrían su reflejo en determinadas actuaciones y logros de los hombres y mujeres del 14 hasta los años veinte, momento de madurez creativa y de mayor influencia político-social de los miembros de este grupo generacional. Antonio López Vega resume así los principales ideales de la generación:

La Generación del 14 hizo de la «europeización de España» su quicio generacional. Para sus miembros, *Europa* significaba ciencia, razón, universidad, cultura, investigación, en definitiva, modernidad. Por todo esto, su solución al conocido como *problema de España* se vinculaba a la creación de una nueva España, vital, definida por un liberalismo de nuevo cuño y una nacionalización del país (en el sentido de superación de los particularismos) y que, científicamente, estuviera al nivel de los países europeos más vanguardistas, contribuyendo activamente al desarrollo de la cultura moderna<sup>13</sup>.

Algunas características de esta generación se podrían resumir en los siguientes puntos:

- Los jóvenes intelectuales del 14 hacen suya la idea de *regeneración* derivada del XIX, pero la transforman en una renovación, «neoregeneración» o regeneración activa, que supera el espíritu noventayochista y el modernismo finisecular y se plantea desde el vitalismo y el optimismo. Desde esta óptica, apoyan y promueven iniciativas culturales y reformas sociales, y conciben la política como educación e intervención en la vida pública para transformar la sociedad española. De ahí la importancia de la prensa –con la creación de publicaciones como *España*, *El Sol* o *Revista de Occidente*, entre otras– para orientar la opinión pública.
- La Generación del 14 mira a Europa –*Europa* es el título de uno de los órganos de prensa fundacionales de la generación junto a *Faro* y *España*– con el objetivo de alejar a España del academicismo rancio y la recurrencia a tópicos, e integrarla en el conjunto de valores que representaba el ideal europeo. La conocida frase de Ortega: «España es el problema, Europa la solución», refleja bien esta idea. Pero también tiene una dimensión americana: hay una relación especial con Hispanoamérica, entendiendo la cultura en español como un territorio amplio y diverso.
- *Ciencia* es una palabra clave para este grupo generacional, caracterizado por una fuerte vocación científica y pedagógica. Se rechaza el sentimentalismo y se defiende el racionalismo y las disciplinas del pensamiento y del trabajo sistemático. En este contexto, la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907) aportó aire fresco al empobrecido panorama científico y educativo español<sup>14</sup>.
- Desde el punto de vista estético, destaca la preocupación por la forma, la depuración del lenguaje, la obra bien hecha. Se tiende a buscar una fórmula de modernización basada en la integración: integración de lo cosmopolita y lo ultramoderno en lo regional y lo castizo; e integración, también, del clasicismo en la vanguardia. La Generación del 14 realiza, sobre el sustrato de los movimientos de finales del siglo XIX, una labor de depuración que pondrá las bases de la vanguardia que acometerá la generación posterior.

### 3. FALLA, HOMBRE DEL 14

Como se ha visto más arriba, Marco equipara a Falla y a la Generación de los maestros con la Generación del 98. Para él, esto es indiscutible: «Hay una Generación del 98, aunque nadie la haya llamado así. Para mí está meridianamente claro que la figura, el pensamiento y la obra de Manuel

<sup>13</sup> Entre el año de su creación y 1936 cerca de 2000 pensionados salieron de España para imbuirse de la vanguardia europea y transformar el panorama de la ciencia española (cf. LÓPEZ VEGA, Antonio. «1914, un proyecto para una generación». *Generación del 14. Ciencia y modernidad*, p. 16).

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

de Falla hacen de él un auténtico hombre del 98. [...] También son auténticos hombres del 98 un Conrado del Campo, un Julio Gómez o un Óscar Esplá que, por otra parte, son hombres de cultura que van creando una nueva imagen del compositor español»<sup>15</sup>. Antes que él, Enrique Franco, en el artículo «Generaciones musicales españolas» (1986), había incluido a Falla en la Generación del 98 –a la que propone llamar «generación de Manuel de Falla»–, y a del Campo, Turina, etc. en la Generación de 1886 (nacidos entre 1879 y 1883), proponiendo etiquetarla como «de las nacionalidades»<sup>16</sup>.

Sin embargo, si hay un músico que encarna claramente el ideario de la Generación del 14 y que incluso es incluido en ese grupo desde otras disciplinas, ese es Falla. Es precisamente en 1914, a causa de la Gran Guerra, cuando vuelve de París, completamente imbuido de la vanguardia y decidido a iniciar su particular lucha por introducir en España la «música nueva». Su conferencia *Introducción al estudio de la música nueva*, impartida el 15 de junio de 1915 en la recién creada Sociedad Nacional de Música, es toda una declaración de intenciones<sup>17</sup>. Con un tono enérgico y comprometido, rechaza el valor inamovible de las obras del pasado, así como el sentimentalismo y la concepción trascendente del arte musical, y aboga por una renovación del lenguaje musical. Para acompañar su conferencia, el propio Falla interpretó al piano ejemplos musicales de obras de Debussy, Ravel, Bartók, Mussorgsky y Stravinsky. Su defensa de la forma y su rechazo al universalismo, por ser este contrario a las nociones de raza y pureza, le sitúan también como un genuino representante del 14<sup>18</sup>. Es significativo el empleo de los términos «nuevo» o «novísimo», «renovación» y «puro» o «pureza» en el discurso falliano, que contrasta con el relato noventayochista propio del regeneracionismo finisecular de su maestro Felipe Pedrell.

Falla se convertiría en referente, modelo y guía de la generación siguiente, pero también de muchos de sus contemporáneos, entre ellos Adolfo Salazar –que compartió con Falla el liderazgo de su generación, como se verá en el punto siguiente–, Joaquín Nin o Jaime Pahissa<sup>19</sup>, e incluso fue una referencia en otros ámbitos de la creación, como afirma Eugenio Carmona:

Uno de los regresos europeos más significativos fue, en 1914, el de Manuel de Falla. No suele considerarse a Falla entre los referentes de la creación plástica española del momento, y sin embargo, el ascendiente de los principios estéticos de su obra fue decisivo entre los creadores coetáneos más jóvenes que él. Falla ultimaba entonces la partitura de *El Amor Brujo*, pieza que, en su versión escénica, estrenaría en 1915 con decorados y figurines de Néstor Fernández de la Torre. Falla había conocido y asimilado ya en París la transformación

<sup>15</sup> MARCO, T. *Historia de la música española*, p. 24. Francisco Abad Nebot, en un artículo que intenta clarificar las expresiones «Edad de Plata» y «generación del 27», rechaza esta adscripción, sosteniendo que Falla, igual que Turina o Salazar, son figuras del 14 (ABAD NEBOT, Francisco. «Las ideas y expresiones “Edad de Plata” y “Generación del 27” y otras empleadas en la época». *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 27-38).

<sup>16</sup> FRANCO, Enrique. «Generaciones Musicales Españolas». *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 35-37. Celsa Alonso rechaza el criterio generacional utilizado por Franco por resultar «paradójico, problemático e ineficaz», y opta por sustituir el concepto de Generación del 98 por el de *espíritu del 98* (ALONSO, Celsa. «La música española y el espíritu del 98». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 79-107).

<sup>17</sup> Parte de esta conferencia sería publicada en diciembre de 1916 en la *Revista Musical Hispano-Americana*.

<sup>18</sup> Cf. PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Editorial Doble J, 2012.

<sup>19</sup> Cf. TORRES CLEMENTE, Elena. «Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo». *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 73-95.

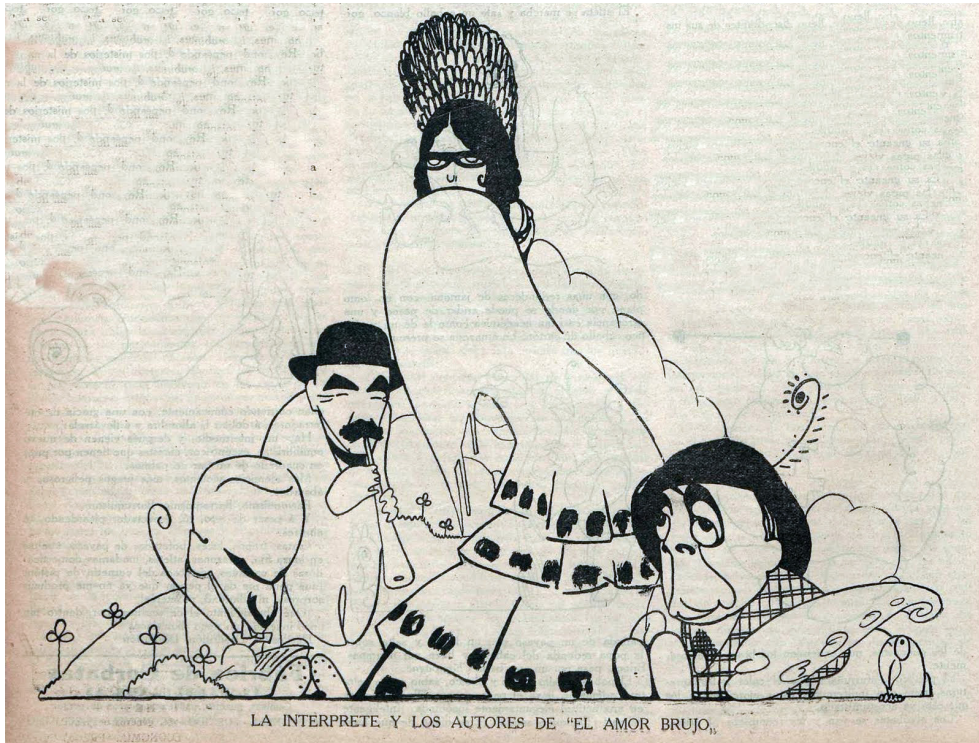


FIG. 1. Luis Bagaría. *La intérprete y los autores de El amor brujo*. España (Madrid), 16 abril 1915 (De izquierda a derecha: Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla, Pastora Imperio y Néstor).

musical producida de Debussy a Stravinsky, aunque su principal registro estético no era otro que el nacionalismo musical; un nacionalismo que indagaba ante todo en lo popular, pero en lo popular redescubierto en sonoridades hasta entonces inadvertidas que la nueva música europea había hecho posible oír. Esta alianza entre nacionalismo y cosmopolitismo y entre *color local* y timbre moderno, más la elevación de lo popular a la comprensión culta de la contemporaneidad fue una *fórmula* que llegaría a convertirse en *desiderátum* de la creación española<sup>20</sup>.

Es muy significativo que, lo que resalta Carmona como influencia fundamental de Falla en los jóvenes artistas plásticos, a través de *El Amor Brujo* y su colaboración con Néstor, es la alianza entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre color local y timbre moderno, es decir, lo que representa el ideal estético del novecentismo. De la misma manera, los compositores de la Generación del 27 reconocerán como herencia esa misma alianza entre novedad y tradición, como reflejan las palabras de Rodolfo Halffter: «Don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer e incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular, o música “natural”»; «La incorporación al pensamiento europeo la consiguió Falla al aceptar, como norma directiva de la composición musical, la nueva objetividad, antirromántica, nacida en París –la moderna Atenas– de la anteguerra de 1914» (Figura 1)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> CARMONA, Eugenio. «Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926». *La generación del 14 entre el novecentismo...*, p. 36.

<sup>21</sup> HALFFTER, Rodolfo. «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27». *La música en la Generación del 27...*, pp. 38-39.

#### 4. SALAZAR Y LA CRÍTICA MUSICAL

La influencia de Falla fue también decisiva en la orientación de Adolfo Salazar (1890-1958), otra figura crucial de la Generación del 14 que ocuparía un lugar relevante como ideólogo y activista en la defensa de la renovación de la música española. El propio Salazar escribía en 1919:

El retorno, en 1914, de Manuel de Falla, después de una estancia en Francia de siete años, y el estreno en Madrid de su ópera *La vida breve* [...], decidió al que firma estas líneas a simultanear sus propios trabajos puramente musicales con los de la crítica periodística. Para su criterio, Manuel de Falla representaba la renovación de nuestra música, el compendio de unas tendencias en virtud de las cuales la música española iba a entrar en un período nuevo y a ponerse en un plano de una elevación y de un criterio dignos de ser asemejados a lo más intenso y viviente del arte contemporáneo extranjero<sup>22</sup>.

Emilio Casares, en su explicación del período 1915-1939, afirma: «No se puede dudar que las personalidades de Falla y Salazar (junto a la influencia de ciertos músicos extranjeros como Debussy y Stravinsky) se ciernen sobre el momento como los grandes impulsores del hacer y pensar de la música española»<sup>23</sup>. Salazar bebe del discurso orteguiano<sup>24</sup>, ejerce la crítica y el ensayo en los medios emblemáticos del 14 –*España, El Sol, Revista de Occidente*–, desde los cuales realiza una auténtica labor de difusión de las nuevas ideas<sup>25</sup>, y se involucra directamente en el diseño de las políticas culturales de la Segunda República, de acuerdo con el compromiso social y político que es seña de identidad de este grupo. Además, impulsa, junto con Falla y otros miembros de su generación, iniciativas renovadoras como la Sociedad Nacional de Música.

En el terreno de la crítica, la postura de Salazar es militante y, vista con la perspectiva del tiempo, en muchos aspectos parcial y sesgada<sup>26</sup>, pero ejerció una gran influencia en su época. Como afirma Ruth Piquer, «los intelectuales que escriben en *España*, Ortega y Gasset, Díez Canedo, Rivas Cherif, Miguel Salvador, Adolfo Salazar, entre otros, fueron paradigmáticos de la renovación en sus diferentes ámbitos»<sup>27</sup>. Es muy significativo, a este respecto, el comentario del filósofo José Gaos: «Por lo que a mí personalmente respecta, la iniciación en el arte moderno de entonces la debo a los artículos de *España*. Canedo para la literatura, Juan de la Encina para la pintura y Adolfo Salazar para la música»<sup>28</sup>. Como muchos de los intelectuales que escribieron en *España*, Salazar trabajó también en

<sup>22</sup> *El Sol*, III, n.º 597 (25 de junio de 1919), p. 1.

<sup>23</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (eds.). 2 vols. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, pp. 261-322: 281.

<sup>24</sup> Sobre la relación ideológica entre Salazar y Ortega, cf. PARRALEJO MASA, Francisco. «Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)». *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Teresa Cascudo y María Palacios (eds.). Sevilla, Doble J, 2012, pp. 55-93.

<sup>25</sup> Cf. VILLANUEVA, Carlos. «Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas». *Música y cultura en la Edad de Plata...*, pp. 221-264.

<sup>26</sup> Cf. el apartado II, «En torno a Adolfo Salazar y la crítica musical» del volumen *Música y cultura en la Edad de Plata...*, pp. 175-407.

<sup>27</sup> PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «El semanario *España* (1915-1924) y la crítica musical: novecentismo y renovación». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 81-101: 82.

<sup>28</sup> Citado en LEBRERO STALS, José y PÉREZ GARCÍA, Carlos. «La solución era Europa». *Generación del 14...*, p. 164.

el diario *El Sol*, medio desde el que ejerció una influencia aún más amplia. Son reveladoras, en este sentido, las palabras de Joaquín Rodrigo en el artículo necrológico que dedicó a Salazar en 1958:

Para los que entonces todavía nos ensayábamos en el cifrado armónico o gemíamos bajo el martirio de la contestación de motivos de fuga, y muy especialmente para los que éramos provincianos, las críticas o las crónicas del redactor de *El Sol* suponían la ventana abierta sobre la vida musical madrileña, y luego, aún más espoleante, el mirador sobre el que poder otear la lejana Europa, el soñado París de Albéniz, Falla y Turina, el casi imposible Berlín o la Viena envuelta en el misterioso arcano de su incipiente atonalismo. Las crónicas de *El Sol* eran devoradas por nosotros con verdadera avidez de neófitos, de convencidos de antemano. Y a Salazar debemos los estudiantes de entonces muchas cosas, y muy especialmente lo que muy pocos críticos habrán podido conseguir, y es hacer vibrar con resonancia de ilusiones nuevas la generación que, como equipo, ha sido la mejor preparada y la más numerosa. Salazar se debatió con furia, no pocas veces con saña, por defender los dos postulados de su carrera de crítico y musicógrafo: primero la escuela española y con ella y como era comprensible, por encima de ella la música de su tiempo<sup>29</sup>.

El propio Julio Gómez, que ejerció la crítica musical en *El Liberal* y que protagonizó una encendida polémica con Salazar, reconocía: «La figura del crítico de *El Sol* es de una importancia capital de nuestra vida musical contemporánea. Quien siga atentamente la marcha de nuestra producción no podrá menos de apreciar que en todo ello se nota una influencia clara y poderosa del criterio de Salazar»<sup>30</sup>.

No hay que menospreciar, sin embargo, la importancia de la labor de otros músicos del 14 que ejercieron la crítica musical, oscurecidos por la figura de Salazar, como Miguel Salvador (1881-1955)<sup>31</sup>, crítico en *El Globo* pero también en el semanario *España*, e impulsor de algunas de las iniciativas emblemáticas de estos años, como la Sociedad Nacional de Música o la Orquesta Filarmónica de Madrid; Joaquín Turina (1882-1949), colaborador de la *Revista Musical* en sus dos etapas; José Subirá (1882-1980), que llevó a cabo desde diferentes medios nacionales e internacionales una importante labor de divulgación musical, además de estar implicado en diversos proyectos culturales y políticos<sup>32</sup>; o el propio Julio Gómez (1886-1973), que fue crítico y ensayista en *El Liberal* y *Harmonía*<sup>33</sup>. Desde diferentes ópticas y planteamientos estéticos, todos ellos conciben la crítica musical como una actividad necesaria para la modernización de la sociedad española y como medio de educación del público.

<sup>29</sup> *Arriba*, 7 de octubre de 1958.

<sup>30</sup> *El Liberal*, 14 de julio de 1929.

<sup>31</sup> La figura de Miguel Salvador requiere aún un estudio en profundidad. No obstante, hay un acercamiento a su trabajo como crítico en CASCUDO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)». *Los señores de la crítica...*, pp. 1-54.

<sup>32</sup> Subirá sí ha sido objeto de un estudio completo en CÁCERES PIÑUEL, María. *El hombre del rincón. José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel, Reichenberger, 2018.

<sup>33</sup> La diferente perspectiva estética entre Salazar y Julio Gómez es abordada en MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927». *Música y cultura en la Edad de Plata...*, pp. 455-478.

## 5. PROYECTOS E INICIATIVAS RENOVADORAS

La efervescencia cultural de estos años y la implicación en la vida pública de los hombres y mujeres del 14 se refleja también en la puesta en marcha de iniciativas musicales de diferente calado que representan muy bien el ideario de esta generación. Precisamente en 1914 inicia su andadura en Madrid la *Revista Musical Hispano-Americana*, calificada por Consuelo Carredano como «el primer rostro de la modernidad musical española en el siglo XX»<sup>34</sup>. Aunque era continuación de la *Revista Musical* publicada en Bilbao entre 1909 y 1913 y en sus páginas conviven ensayos y críticas de antiguos y nuevos colaboradores, la orientación cambia sustancialmente. Mientras la *Revista Musical* había nacido al calor de las sociedades filarmónicas de corte burgués<sup>35</sup>, la edición renovada se convertirá de facto en un órgano de la Sociedad Nacional de Música, acogiendo los textos preparados por Salazar para sus conciertos y, como afirma Carredano, su tendencia iba a girar desde el germanismo predominante en la etapa anterior hacia una modernidad europea diferente a través de las vías del impresionismo francés, de los Cinco rusos y de Stravinsky y, en menor medida, de las revolucionarias aportaciones de Schoenberg<sup>36</sup>. En esta orientación no solo influyó Salazar; también Falla, Miguel Salvador o Joaquín Nin. Es también reveladora del espíritu del 14 la incorporación de América en el título. Joaquín Nin, colaborador de la revista, reconoce en ello una necesidad «determinada y determinante de nuestra vida intelectual y aun de nuestra raza»<sup>37</sup>.

1915 es un año especialmente importante desde el punto de vista de la renovación musical: además del estreno de *El Amor brujo* y de la conferencia de Falla *Introducción al estudio de la música nueva*, acontecimientos citados más arriba, se crean la Sociedad Nacional de Música y la Orquesta Filarmónica de Madrid. En opinión de Emilio Casares, la creación de la Sociedad Nacional de Música es el hecho globalmente más significativo de este período, ya que hizo de correa de transmisión de la nueva música y, al integrarse en ella toda la intelectualidad del momento, la gran burguesía y la nobleza, la música tuvo más peso en la España del momento<sup>38</sup>. Su génesis coincidió con la vuelta a España de Falla y Turina: el 15 de enero de 1915 Miguel Salvador, director de la Sección Musical del Ateneo de Madrid, organiza en dicha institución un concierto-homenaje a ambos compositores; al mes siguiente, el 8 de febrero, los tres artífices de esta velada, Falla, Turina y Miguel Salvador, participan en el concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música en la sala de conciertos del Hotel Ritz de Madrid (Figura 2).

En la dirección y en el comité artístico de la Sociedad figuraron, entre otros, Falla, Salazar, Salvador, Turina y Conrado del Campo. Y, a pesar de los debates y conflictos que acabarían generándose entre dos posturas estéticas contrapuestas, como ha analizado David Ferreiro<sup>39</sup>, lo más

<sup>34</sup> CARREDANO, Consuelo. «Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84 (2004), pp. 119-144.

<sup>35</sup> Cf. NAGORE FERRER, María. «Un lustro de música en Bilbao». *Revista Musical: Bilbao, 1909-1913*, vol. 6. Ignacio Olábarri Gortázar (ed.). Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia, pp. 37-96.

<sup>36</sup> CARREDANO, C. «Adolfo Salazar en España...», p. 128.

<sup>37</sup> NIN, Joaquín. «La música en el extranjero. Desde París. A guisa de preludeo». *Revista Musical Hispano-Americana*, VI, 2, II época (febrero de 1914), p. 13.

<sup>38</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322.

<sup>39</sup> Ferreiro plantea los debates entre los partidarios de la modernidad musical francesa, capitaneados por Falla y Salazar, que acabarían por imponer su línea estética, y los defensores de una corriente tardorromántica y germanista, representados por la figura de Conrado del Campo. FERREIRO CARBALLO, David. «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922):



FIG. 2. Miguel Salvador, Joaquín Turina, Manuel de Falla y Luisa Vela tras el homenaje a Falla y Turina celebrado en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915.

destacable es que nace como un organismo en defensa de la música española contemporánea y de difusión de las nuevas corrientes musicales europeas<sup>40</sup>. Sin embargo, a pesar de la importancia que la historiografía musical ha otorgado a la Sociedad Nacional de Música, probablemente tuvo una influencia mucho mayor en la sociedad de la época la Orquesta Filarmónica de Madrid, ya que llevó a cabo una programación mucho más amplia y continuada y dirigida a un público más numeroso. Fue creada en 1915, en palabras de su primer presidente, el omnipresente Miguel Salvador, para «llenar una verdadera necesidad»<sup>41</sup>: la de renovar el anticuado repertorio de la Orquesta Sinfónica de Madrid. La Filarmónica, dirigida por Bartolomé Pérez Casas, fue crucial en la difusión de la música contemporánea española –casi una tercera parte de las obras programadas– y en la introducción de mucha música europea desconocida aún en España, especialmente francesa, con predilección por Debussy y Ravel<sup>42</sup>.

---

el viraje ideológico de una institución pensada para todos». *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*. Carolina Queipo y María Palacios (eds.). Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 311-333.

<sup>40</sup> Cf. FERREIRO CARBALLO, David. «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922) y su papel en la introducción de las nuevas corrientes musicales en España». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Elena Torres Clemente et al. (eds.). Granada, Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 799-830.

<sup>41</sup> SALVADOR, Miguel. «La nueva Orquesta Filarmónica». *Revista Musical Hispano-Americana*, marzo 1915, p. 8.

<sup>42</sup> Cf. los trabajos de BALLESTEROS EGEA, Miriam. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música de Debussy y Ravel en España en la primera mitad del siglo XX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 15 (2008), pp. 99-118; «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, 35, 2 (2012), pp. 239-262.

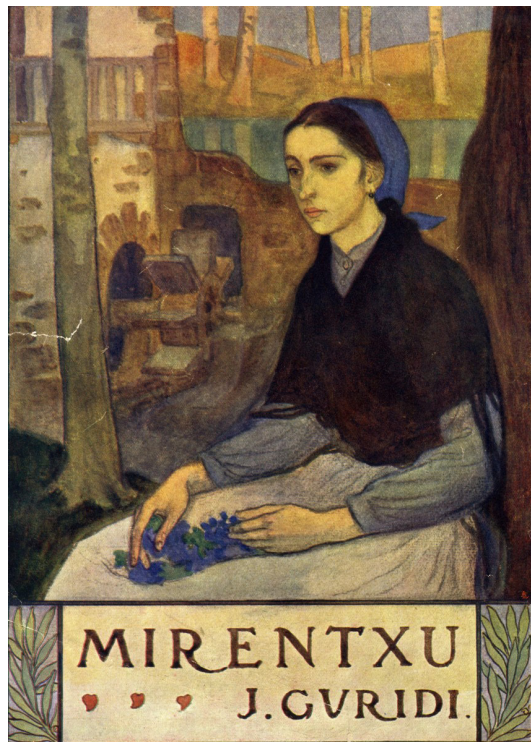


FIG. 3. Cubierta de la partitura de *Mirentxu* de Guridi, Bilbao, Mar & Compañía, 1910. Ilustración a color de Aurelio Arteta (Fondo Jesús Guridi, Eresbil. Archivo Vasco de la Música).

Es imposible en el marco de este trabajo detallar las iniciativas que se llevaron a cabo en estos años en distintos lugares de la península y cuyos impulsores fueron los hombres y mujeres de la Generación del 14. De manera paralela a los proyectos madrileños, en diferentes lugares surgieron movimientos culturales singulares que han sido estudiados desde otras disciplinas, como el *noucentisme* catalán<sup>43</sup>, el renacimiento cultural y artístico vasco reflejado en la revista *Hermes* (1917-1922) y representado por una generación de artistas y escritores de primer orden<sup>44</sup>, o el despertar de la cultura gallega en torno al Grupo Nós<sup>45</sup>. En el ámbito musical se podría citar como ejemplo el intento de renovación de la ópera vasca en Bilbao entre 1909 y 1920, en cuya puesta en práctica unieron sus esfuerzos varios artistas de esta generación: dos jóvenes músicos que acababan de volver de París –Guridi (1886-1961) y Usandizaga (1887-1915)–, el pintor y escenógrafo Eloy Garay (1879-1974), el pintor Aurelio Arteta (1879-1940) y el crítico Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal, 1883-1963) (Figura 3). Otros ejemplos podrían ser la Orquesta Pau Casals, creada en Barcelona por Casals (1876-1973) con una finalidad educadora y «patriótica»; o, al otro lado del Atlántico, los proyectos impulsados en Cuba por una mujer del 14, María Muñoz de Quevedo (1886-1947), desde su instalación en La Habana en 1919, entre ellos la Sociedad Pro Arte Musical y la revista *Musicalia*, de claras resonancias orteguianas, que se convertiría una plataforma de la nueva música en toda Hispanoamérica<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Cf. D'ORS FÜHRER, Carlos. *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid, Cátedra, 2000.

<sup>44</sup> Cf. JUARISTI LINACERO, Jon. «Los vascos de 1914». *Generación del 14. Ciencia y modernidad...*, pp. 177-185.

<sup>45</sup> Cf. VILLARES PAZ, Ramón. «El grupo 'Nós' en la cultura gallega». *Ibid.*, pp. 187-191.

<sup>46</sup> VEGA PICACHO, Belén. «María Muñoz de Quevedo, un puente entre España y Cuba». *Música y cultura en la Edad de Plata...*, pp. 389-402.

Sería interesante también rastrear en profundidad, algo que excede los límites de este trabajo, las relaciones y colaboraciones entre los músicos y otros hombres y mujeres del 14. Bien conocidas son las relaciones de trato y amistad de Falla con Juan Ramón Jiménez, el ya citado Néstor o el matrimonio Martínez Sierra<sup>47</sup>; existen también estudios sobre las consideradas «figuras mayores» de la denominada Generación de los maestros: Esplá, Turina, Conrado del Campo o Guridi. Pero el universo musical del 14 es mucho más amplio, y no se puede prescindir en esta visión global de otras figuras consideradas «menores» en la historiografía tradicional, así como tampoco de los críticos e intérpretes.

## 6. LOS MÚSICOS DEL 14: LÍMITES Y CONFLUENCIAS INTERGENERACIONALES

Habitualmente se toma como referencia de la Generación del 14 a los nacidos en la década de 1880, ampliando en ocasiones el margen al período de quince años: 1876-1890. Pero estos límites siempre serán ambiguos ya que, como recordaba Bauman, la reducción ideológica, es decir, la partición binaria de los humanos en «nosotros» y «ellos», que es el arma principal en la búsqueda de la resolución de problemas y de la acción resolutoria, es artificial: «primero se pone una frontera y después empieza una búsqueda enfermiza de rasgos distintivos, incluso incompatibles, de los individuos situados en el lado contrario, de manera que la legitimidad y el carácter indispensable de la frontera pueda justificarse más allá de la duda razonable y, en el caso de su fortificación, volverse convincente»<sup>48</sup>. Un producto secundario normal de las divisiones binarias es, por lo tanto, la «zona gris», un terreno de negociación constante entre ambos bandos. Fue precisamente Ortega y Gasset quien, tras la Gran Guerra, abordó este aspecto. Ortega definía la generación como «el concepto más importante de la historia y, por decirlo así, el gozne sobre el que esta ejecuta sus movimientos»<sup>49</sup>. Pero para él, lo decisivo en las generaciones es que estas «nacen unas de otras, de suerte que la nueva se encuentra ya con las formas que a la existencia ha dado la anterior». Cada generación vive así en dos dimensiones, «una de las cuales consiste en recibir lo vivido –ideas, valoraciones, instituciones, etc.– por la antecedente; la otra, dejar fluir su propia espontaneidad»<sup>50</sup>. En su teoría influyó sin duda su propia conciencia generacional.

Algo similar revelan las palabras de García Lorca en una carta escrita a su familia desde la Residencia de Estudiantes en 1921: «La lucha que yo tengo que sostener es enorme, pues por una parte tengo enfrente a la escuela vieja y por otra parte tengo a la escuela nueva y llego yo, que soy de la escuela novísima»<sup>51</sup>. Aunque pueda parecer un juego arriesgado, se podría deducir de este comentario una cierta conciencia de generación, acuñada posteriormente como Generación del 27, frente a la del 98 (la «escuela vieja») y la del 14 (la «escuela nueva»). Precisamente en esa misma carta, Lorca escribía: «He terminado una suite poemática para que le pongan música Salazar y

<sup>47</sup> Cf. TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga, Editorial Arguval, 2009.

<sup>48</sup> BAUMAN, Z. «Entre nosotros...», p. 112.

<sup>49</sup> ORTEGA Y GASSET, José. «En torno a Galileo». *Obras completas*, vol. III. Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 149.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>51</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Prosa, 2. Epistolario. Obras*, VI. Miguel García-Posada (ed.). Madrid, Akal, 1994, p. 770.

Ger[h]ard, dos músicos jóvenes, bien orientados en las escuelas puras y novísimas del arte, que es [a] lo que yo aspiro»<sup>52</sup>.

En este caso, Salazar, nacido en 1890, es una figura bisagra entre esas escuelas «nueva» y «novísima» a las que se refería Lorca, aunque por sus ideas y su actividad se puede adscribir más fácilmente a la Generación del 14, como se ha visto antes. En cambio, Rogelio del Villar (1875-1937), aunque era solo un año mayor que Falla y participó en algunos de los proyectos citados más arriba, como la *Revista Musical Hispano-Americana* y la Sociedad Nacional de Música, rechazó gran parte de las nuevas ideas, algo que le adscribiría más bien a la generación anterior<sup>53</sup>. En cualquier caso, es una realidad que los miembros de la Generación del 14, en todos los ámbitos, mantuvieron un contacto constante con los adscritos a la del 98. En este sentido, es muy significativo el dibujo de Zuloaga *Mis amigos*, en el que el pintor se retrató junto a Valle-Inclán, Unamuno, Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Manuel de Falla, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y Gregorio Marañón, figuras relevantes de ambas generaciones.

También se debe señalar la relación que existió con los integrantes de la Generación del 27. Un buen ejemplo de ello es el estrecho contacto de los intelectuales de ambas generaciones en la Residencia de Estudiantes, según Cacho Viu, «un logro tardío de la Institución Libre de Enseñanza, protagonizado por la generación de 1914»<sup>54</sup>. Allí acuden Falla, Salazar, Óscar Esplá, Eduardo Martínez Torner o Rafael Benedito, estos dos últimos miembros también de la Generación del 14: el primero de ellos colaborador de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos y vinculado a las Misiones Pedagógicas, y el segundo protagonista de una intensa e importante labor pedagógica vinculada a la Junta de Ampliación de Estudios. En la Residencia coinciden con García Lorca, Alberti, Gerardo Diego o el conocido como Grupo de los Ocho de la Generación del 27 musical.

A pesar de todo, el ejercicio de delimitar fronteras generacionales, estableciendo una comunidad imaginada en torno al 14, permite establecer afinidades. Salvando las diferencias de formación, trayectoria, incluso orientación estética entre los compositores de la generación de Falla, se puede afirmar que, en general, los músicos del 14 asumen y ponen en práctica el reto que había planteado el regeneracionismo noventayochista: buscar una identidad nacional con voz en Europa. Esto requería dos elementos fundamentales: una buena formación musical unida al conocimiento de las nuevas tendencias europeas; y la integración entre el lenguaje musical contemporáneo y el *color local*, entendiendo como «local» lo propio, popular o histórico, nacional o regional, tomado como cita literal o *quintaesenciado*.

Tomando como muestra a los compositores nacidos entre 1876 y 1890, es interesante comprobar que muchos de ellos, la mayor parte, se forman fuera de España, en Francia o en Alemania. Es el caso, ya comentado, de Falla, quien se forma en París entre 1907 y 1914, pero también de Joaquín Nin (1879-1949), Antonio Torrandell (1881-1963), Joaquín Turina (1882-1949), Ángel Barrios (1882-1964), Juan Manén (1883-1971), Rafael Benedito (1885-1963), Óscar Esplá (1886-1976),

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Por ejemplo, en su artículo de 1916 «Las últimas tendencias del arte musical» ataca la *música nueva*, «que por lo general es solo habilidad técnica y procedimiento», y añade: «muy pronto tendremos al Stravinsky español. ¡Cultivemos nuestro jardín, y dejémonos de imitaciones!» (DEL VILLAR, Rogelio. «Las últimas tendencias del arte musical». *Revista Musical Hispano-Americana*, septiembre de 1916, pp. 3-6).

<sup>54</sup> Alberto Jiménez Fraud, quien la dirigió desde su fundación en 1910, era un intelectual del 14, como lo era José Castillejo –alma de la JAE– y la mayor parte de los colaboradores de ambos. Cf. GARCÍA-VELASCO, José. «La Residencia de Estudiantes y el 14». *Generación del 14. Ciencia y modernidad...*, pp. 115-124.

Jesús Guridi (1886-1961), José Antonio de Donostia (1886-1956), Pedro Sanjuán (1886-1976), José María Usandizaga (1887-1915), Eduardo Martínez Torner (1888-1955), María Rodrigo (1888-1967), Cristòfor Taltabull (1888-1964) o Andrés Isasi (1890-1940). Otros relevantes representantes de esta generación, como Conrado del Campo (1878-1953), Julio Gómez (1886-1973) o Francisco Alonso (1887-1948) no salieron de España, pero su obra es reflejo, a diferentes niveles, de los mismos intereses<sup>55</sup>.

Yvan Nommick, que asume los postulados de Tomás Marco en cuanto a la identificación de «Los maestros» con la Generación del 98, toma una frase de Azorín referida a esta generación como signo distintivo de estos compositores: la «fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero»<sup>56</sup>, y constata una analogía fundamental entre los seis maestros (Falla incluido):

El nacionalismo musical, que les lleva a utilizar materiales folclóricos españoles y, en los casos de Falla y Gómez –en menor medida Del Campo y Esplá–, referencias históricas hispanas. Ahora bien, si los paisajes de España (sobre todo andaluz, castellano y levantino) están muy presentes en sus obras, no podemos hablar por ello de folclorismo. Ninguno de ellos practica un nacionalismo folclorista y, generalmente, estilizan la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta, buscando lo español con proyección universal<sup>57</sup>.

De manera muy clara, los compositores citados más arriba miraron a Europa y, a través de sus actividades y sus composiciones contribuyeron a modernizar el panorama musical español sin renunciar a la tradición<sup>58</sup>. En ese esfuerzo de modernización, muchos de ellos, como afirma Marco, contribuyeron a la creación de un sinfonismo español hasta entonces casi inexistente, igual que potenciaron la música de cámara, y también renovaron los géneros teatrales. En cuanto al énfasis en el tipo de nacionalismo que cultivan –universalista o regionalista, folclorista o estilizado– que ha dado lugar a tantas interpretaciones, jerarquizaciones y juicios de valor, es un tema que podría revisarse a la luz de la evolución de los conceptos de nacionalismo y de regionalismo imperantes en la Europa de principios del siglo XX.

## 7. LA DICOTOMÍA REGIONALISMO / NACIONALISMO

Como se ha visto más arriba, Tomás Marco dedica un apartado de su historia de la música del siglo XX a los «nacionalistas regionales», englobando en esa etiqueta a los compositores en los que «ese regionalismo no trasciende más allá del dato folklórico local», y diferenciándolos así de un Guridi o un Turina, quienes, a pesar de ser «casi monotemáticos» (en su regionalismo, se entiende), «no se nos ocurriría clasificarlos entre los regionalistas, porque, aunque se fijen preferentemente

<sup>55</sup> Incluso en el caso de un compositor teatral de éxito como Francisco Alonso, se puede hablar de modernidad e innovación dentro de la cultura popular de la época, como demuestra Celsa Alonso en su reciente trabajo: *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.

<sup>56</sup> AZORÍN. *Clásicos y modernos*. Madrid, Renacimiento, 1913.

<sup>57</sup> NOMMICK, Yvan. «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo». *Música y cultura en la Edad de Plata...*, pp. 411-430: 413.

<sup>58</sup> El análisis de la relación entre sus respectivos lenguajes y adscripciones estéticas y la valoración de hasta qué punto eso determina su adscripción al movimiento estético renovador de la época es un tema que se escapa de los límites de este trabajo.

en su región, su música tiene una aspiración más universal, y está más conectada con las corrientes musicales de su tiempo». En esta jerarquización el ideal es Falla, que cultiva «un nacionalismo generalizado o integrador»<sup>59</sup>.

Muchos años antes, en 1930, Adolfo Salazar ya había señalado la dicotomía entre «nacionalismo y regionalismo» en su libro *La música contemporánea en España*, estableciendo una diferenciación fuertemente jerarquizada entre ellos: los compositores más eminentes «han sabido trascender de lo popular a lo universal por la magnitud de concepción de ese arte», mientras que los regionalistas reducen el arte «a un servicio local, municipal casi», renunciando a «trascender al movimiento europeo, mundial, en calidad de *nación musical*»<sup>60</sup>. Los ejemplos de cada una de esas categorías en el empleo de lo popular –universal o local– se muestran claramente, para Salazar, en Pedrell y en Barbieri, respectivamente: mientras el primero tiene una intuición cierta de los alcances universales de la «música natural», el segundo se queda en la aspiración poco ambiciosa de complacer al público ciudadano.

Esa concepción maniquea y en cierto modo elitista que toma como base la forma de utilizar el folclore para establecer la menor o mayor calidad de un músico, contraponiendo el regionalismo a un supuesto nacionalismo universalista y trascendente, remite a una concepción decimonónica<sup>61</sup>. Ya se ha visto que Falla eludía el universalismo, por ser contrario a la noción de raza y pureza. Y en realidad, lo que habitualmente se describe como nacionalismo de proyección universal es, en realidad, un juicio de valor sobre la calidad y la contemporaneidad de un compositor o una obra concreta, independientemente de la forma de utilización de lo popular.

Es necesario, sin embargo, considerar el regionalismo en las primeras décadas del siglo XX como un fenómeno transnacional y moderno. Como explica Eric Storm, hasta hace poco tiempo las investigaciones sobre el nacionalismo habían ignorado ampliamente la región y el regionalismo<sup>62</sup>. Partiendo de teorías modernistas –que eran compartidas también por autores como Anderson, Gellner, Hobsbawm y Weber– se suponía que los espacios regionales separados o diferentes eran un resto del pasado, un vestigio de los estados del Antiguo Régimen, y que en toda Europa las regiones iban a ser absorbidas por los Estados nación, los cuales representaban el futuro. Sin embargo, ya en 1991 Anne-Marie Thiesse estudia el resurgimiento del regionalismo cultural francés a finales del siglo XIX y principios del XX aplicando las teorías de Pierre Bourdieu al campo literario: el surgimiento de una nueva literatura regionalista era parte de un «renacimiento de las provincias» más amplio que interpretó como una democratización de la vida pública<sup>63</sup>. Posteriormente, otros autores han transformado la interpretación del regionalismo, partiendo de que las identidades regionales, como las nacionales, son construcciones sociales, y mostrando que el auge, florecimiento y fin del

<sup>59</sup> MARCO, T. *Historia de la música española...*, pp. 89-90.

<sup>60</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930, pp. 268-269.

<sup>61</sup> Elena Torres ha demostrado cómo la utilización del concepto «nacionalismo de las esencias» en la crítica musical de las primeras décadas del siglo XX es una herencia del pensamiento decimonónico que tuvo como principal valedor a Felipe Pedrell y alrededor del cual se construyó todo un edificio historiográfico (TORRES CLEMENTE, Elena. «El “nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?»). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas...*, pp. 27-51).

<sup>62</sup> STORM, Eric. *La construcción de identidades regionales en España, Francia y Alemania, 1890-1939*. Madrid, Ediciones Complutense, 2019.

<sup>63</sup> THIESSE, Anne-Marie. *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. París, PUF, 1991.

regionalismo ocurrieron más o menos al mismo tiempo en toda Europa, y sus formas, argumentos y retórica eran muy similares en todas partes.

A principios del siglo XX, el auge de los nuevos movimientos regionales tuvo un impacto enorme en los diversos países europeos. El nuevo reconocimiento del folclore, los monumentos históricos, los edificios tradicionales, las costumbres, la artesanía, los paisajes típicos y lugares de interés naturales llevaron a intentar proteger los lugares culminantes del patrimonio regional y nacional. Esto afectó incluso a la alta cultura, ya que la etnología pasó a ser una nueva rama de la ciencia y los compositores, escritores, arquitectos y escultores fueron incluyendo cada vez más motivos populares en sus obras<sup>64</sup>. Precisamente en esta línea está la visión de España de Ortega, cuya realidad última serían sus regiones naturales. Esto está vinculado al paisajismo, que fue en todo momento parte, a veces central, de su reflexión sobre España. La España de Ortega era una España multiforme; su realidad última eran sus regiones naturales. El filósofo no partía en sus planteamientos ni de cuestiones identitarias, ni de particularismos étnicos o lingüísticos, ni de derechos históricos, ni de nacionalismos o nacionalidades. España era pura provincia porque era la provincia, y no la nación, el verdadero ámbito de la vida social del país<sup>65</sup>.

Desde esta perspectiva podemos entender mejor la postura estética de una gran parte de los compositores del 14, que en muchas ocasiones fueron víctimas de un concepto de nacionalismo de origen decimonónico hasta cierto punto impuesto por la línea Pedrell-Salazar. Guridi, por ejemplo, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, cita algunas frases de Raoul Laparra en la *Enciclopedia Musical y Diccionario del Conservatorio de París* (de 1914): en España «se puede ser no sólo de su Patria, sino de su provincia»; «la Península parece como una suntuosa paleta en la que cada provincia representa un tono con sus infinitos derivados». Sin embargo, alerta a los compositores en contra del abuso de la utilización de la música andaluza, «llamada por antonomasia música española», en detrimento del «caudal dormido de sus propios tesoros regionales». Precisamente ese abuso ha hecho, según Guridi, que «positivos talentos españoles se cierren en un callejón sin salida». Y en este contexto, dedica la mayor parte del discurso a mostrar con enorme entusiasmo la calidad de la música popular vasca, ya que «como es natural, me he dedicado preferentemente al estudio y cultivo de su música»<sup>66</sup>.

De manera parecida se manifiesta Óscar Esplá cuando afirma, después de sus primeras obras en las que utiliza como base los cantos regionales levantinos: «Pareció a la crítica española un desafío al incipiente nacionalismo que era, en realidad, regionalismo andaluz, fuera del cual no se concedía posibilidad alguna de música española. En consecuencia, se me consideró germanizante. Sólo Andalucía gozaba del predicamento estético en la composición sinfónica. El dilema era entonces

<sup>64</sup> Eric Storm cita a Karl Ditt, especialista en el movimiento regional alemán, quien afirma que la cultura regionalista es una de las cinco formas culturales más importantes del período que transcurre entre finales del siglo XIX y mediados del XX. Las otras serían la alta cultura, la cultura vanguardista, la cultura de la clase trabajadora y la cultura de masas. En su opinión, estas dos últimas formas crearon su propia esfera aparte, mientras que la cultura regionalista y la vanguardista empezaron a competir con la alta cultura existente. La vanguardia atacaba las normas estéticas desfasadas que obstaculizaban la libertad artística y la creatividad. A su vez, los regionalistas criticaban el carácter elitista y cosmopolita de la alta cultura. DITT, Karl. «Konservative Kulturvorstellungen und Kulturpolitik vom Kaiserreich bis zum Dritten Reich». *Neue Politische Literatur*, XLI (1996), pp. 230-260. Citado en STORM, E. *La construcción...* pp. 26-27.

<sup>65</sup> FUSI, Juan Pablo. «Ortega y el paisaje». *Generación del 14. Ciencia y modernidad...*, pp. 43-63.

<sup>66</sup> GURIDI, Jesús. *El canto popular como materia de composición musical*. Discurso leído el día 9 de junio de 1947 en el acto de su recepción pública. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.

obligado: o andalucismo o germanismo. En vista de ello se me colocó en el casillero de germanizante». Más adelante, en 1966, afirmaba: «Reconozco que sin ser «nacionalista», hay en mis obras un eco esencial de mi tierra alicantina que constituye para mí una exigencia estética, porque el arte que no tiene raíces en un suelo regional carece de auténtica personalidad y viene a ser como un bólide perdido en el espacio»<sup>67</sup>. Como vemos, más que una divergencia entre nacionalismo y regionalismo, la discusión está en la calidad y en el alcance de la música de cada compositor, así como a su posición estética, renovadora o conservadora.

## CONCLUSIONES

En abril de 2014, la Fundación Juan March organizó un ciclo de conciertos titulado *El universo musical de la generación del 14*. En el texto de presentación, se puede leer:

Hay fechas en las que los acontecimientos parecen agolparse y 1914 es una de ellas. El estallido de la Gran Guerra removió las conciencias europeas y también las españolas, dando lugar a una generación de autores como Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Azaña, Gabriel Miró, Gregorio Marañón o Clara Campoamor. Nacidos en torno a 1880, militarán en el europeísmo y se comprometerán activamente en la transformación de la sociedad<sup>68</sup>.

En este empeño también se volcó una generación de músicos –compositores, críticos, intérpretes– que, en sintonía con sus contemporáneos, miraron a Europa y se comprometieron activamente en la transformación de la sociedad, culminando el impulso que se había iniciado ya a finales del siglo XIX. La continuidad entre las distintas generaciones que conforman la Edad de Plata de la cultura española es evidente: los hombres y mujeres de la Generación del 14 continúan la labor de sus predecesores, y preparan el camino para la siguiente, la Generación del 27. La colaboración entre ellos es continua, y los límites a veces difusos. Nos podríamos preguntar, por lo tanto, si es pertinente establecer esos límites e indagar acerca de una posible Generación del 14 musical. Tras haber iniciado este camino, la respuesta es afirmativa ya que, al intentar relacionar la música con otras realidades culturales de la misma época, se superan categorías limitadas al campo de la música, como la de Generación de los maestros, y se abren nuevas vías de investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD NEBOT, Francisco. «Las ideas y expresiones “Edad de Plata” y “Generación del 27” y otras empleadas en la época». *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 27-38.
- ALONSO, Celsa. «La música española y el espíritu del 98». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 79-107.
- \_\_\_\_\_. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.
- AZORÍN. *Clásicos y modernos*. Madrid, Renacimiento, 1913.

<sup>67</sup> Recogido por FRANCO, Enrique. *Impresiones e imágenes sobre Oscar Esplá*. Cuadernos de Música y Teatro, 1. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1987.

<sup>68</sup> *Ciclo de miércoles: «El universo musical de la Generación del 14»: abril 2014*. Madrid, Fundación Juan March, 2014.

- BALLESTEROS EGEA, Miriam. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música de Debussy y Ravel en España en la primera mitad del siglo XX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 15 (2008), pp. 99-118.
- \_\_\_\_\_. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, 35, 2 (2012), pp. 239-262.
- BAUMAN, Zygmunt. «Entre nosotros, las generaciones» / «Between Us, the Generations». *Entre nosotros. Sobre la convivencia entre generaciones / On Generations. On coexistence between Generations*. Jorge Larrosa (ed.). Barcelona, Fundación Viure i Conviure de Caixa Catalunya, 2007, pp. 114 y 370.
- CÁCERES PIÑUEL, María. *El hombre del rincón. José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel, Reichenberger, 2018.
- CARMONA, Eugenio. «Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926». *La Generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*. Madrid, Fundación Madrid, Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-67.
- CARREDANO, Consuelo. «Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84 (2004), pp. 119-144.
- CASARES RODICIO, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares (eds.). Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2. pp. 261-322.
- \_\_\_\_\_. «La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322.
- CASCUDO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)». *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Teresa Cascudo y María Palacios (eds.). Sevilla, Doble J, 2012, pp. 1-54.
- D'ORS FÜHRER, Carlos. *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid, Cátedra, 2000.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Estructura y sentido del novecentismo español*. Madrid, Alianza Universidad, 1975.
- DITT, Karl. «Konservative Kulturvorstellungen und Kulturpolitik vom Kaiserreich bis zum Dritten Reich». *Neue Politische Literatur*, XLI (1996), pp. 230-260
- FERREIRO CARBALLO, David. «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922) y su papel en la introducción de las nuevas corrientes musicales en España». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Elena Torres Clemente et al. (eds.). Granada, Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 799-830.
- FERREIRO CARBALLO, David. «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): el viraje ideológico de una institución pensada para todos». *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*. Carolina Queipo y María Palacios (eds.). Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 311-333.
- FRANCO, Enrique. «Generaciones Musicales Españolas». *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 35-37.
- \_\_\_\_\_. *Impresiones e imágenes sobre Oscar Esplá*. Cuadernos de Música y Teatro, 1. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1987.
- FUSI, Juan Pablo. «La cultura». Cap. 2, «El discurso de la modernidad». *La España del siglo XX*. Santos Juliá (ed.). Madrid, Marcial Pons, 2013, pp. 563-588.
- \_\_\_\_\_. «Ortega y el paisaje». *Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2014, pp. 43-63.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Prosa, 2. Epistolario. Obras*, VI. Miguel García-Posada (ed.). Madrid, Ediciones Akal, 1994.
- GURIDI, Jesús. *El canto popular como materia de composición musical*. Discurso leído el día 9 de junio de 1947 en el acto de su recepción pública. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.
- HALFFTER, Rodolfo. «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27». *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 38-39.
- JUARISTI LINACERO, Jon. «Los vascos de 1914». *Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2014, pp. 177-185.

- LEBRERO STALS, José y PÉREZ GARCÍA, Carlos. «La solución era Europa». *Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2014, p. 164.
- LÓPEZ VEGA, Antonio. «1914, un proyecto para una generación». *Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2014, p. 16.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927». *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 455-478.
- MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel. *La Generación del 14. Una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- NAGORE FERRER, María. «Un lustro de música en Bilbao». *Revista Musical: Bilbao, 1909-1913*, vol. 6. Ignacio Olábarri Gortázar (ed.). Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia, pp. 37-96.
- NOMMICK, Yvan. «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo». *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 411-430.
- ORTEGA Y GASSET, José. «En torno a Galileo». *Obras completas*, vol. III. Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 149.
- PARRALEJO MASA, Francisco. «Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)». *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Teresa Cascudo y María Palacios (eds.). Sevilla, Doble J, 2012, pp. 55-93.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Editorial Doble J, 2012.
- \_\_\_\_\_. «El semanario *España* (1915-1924) y la crítica musical: novecentismo y renovación». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 81-101.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930, pp. 268-269.
- STORM, Eric. *La construcción de identidades regionales en España, Francia y Alemania, 1890-1939*. Madrid, Ediciones Complutense, 2019.
- THIESSE, Anne-Marie. *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. París, PUF, 1991.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga, Editorial Arguval, 2009.
- \_\_\_\_\_. «El “nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 27-51.
- \_\_\_\_\_. «Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo». *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 73-95.
- VEGA PICACHO, Belén. «María Muñoz de Quevedo, un puente entre España y Cuba». *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 389-402.
- VILLANUEVA, Carlos. «Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas». *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 221-264.
- VILLARES PAZ, Ramón. «El grupo ‘Nós’ en la cultura gallega». *Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2014, pp. 187-191.
- VV.AA. *Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2014.
- VV.AA. *La Generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*. Madrid. Fundación Madrid, Cultural Mapfre Vida, 2002.