
III
LA HUELLA DE SATIE EN ESPAÑA

SEGUNDAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

SEGUNDAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

LA RECEPCIÓN TEMPRANA DE ERIK SATIE EN ESPAÑA: DEL OSTRACISMO A LA FASCINACIÓN

Elena Torres Clemente
Universidad Complutense de Madrid

Es bien sabido que durante las primeras décadas del siglo xx, y particularmente a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial, buena parte de España se posicionó en términos artísticos como satélite de Francia. No en vano, el país galo se erigió en centro hegemónico cultural y asumió la capitalidad de esa pretendida «unión latina» con la que se quiso hacer frente al enemigo común: Alemania. De ahí que en marzo de 1914, a pocos meses del estallido del conflicto mundial, el compositor Joaquín Nin afirmara con rotundidad en la *Revista musical hispano-americana*: «París será siempre el cerebro del mundo latino y el crisol donde tarde o temprano vienen a depurarse todas las ideas»¹.

Esta alianza favoreció un trasvase cultural entre España y Francia que ha sido ya parcialmente estudiado, y que comprende la configuración de un lenguaje musical análogo, definido por oposición al estilo germano; el magisterio de determinados maestros franceses —particularmente de Nadia Boulanger y Paul Dukas—; la irradiación del sistema pedagógico implantado en centros de enseñanza como la Schola Cantorum sobre compositores e intérpretes hispanos; la definición de nuevas formas de narrar la historia, encaminadas a definir el nuevo concepto de identidad nacional; y la conformación de un repertorio canónico alternativo al centroeuropeo, que contribuyera a ensalzar esos intereses patrios. Todo ello, por supuesto, sin olvidar el peso indiscutible de figuras como Claude Debussy o Maurice Ravel, cuya fuerte impronta traspasó con fuerza los Pirineos.

Pero, ¿qué ocurrió con Erik Satie? ¿Cómo, cuándo y hasta qué punto influyó en España? Ciertamente, su posición antiacadémica y marginal —en tanto que desarrolló

¹ NIN, Joaquín, «La música en el extranjero. Desde París. Hispánicos reflejos», *Revista musical hispanoamericana*, Barcelona, marzo de 1914, p. 14.

su carrera fuera de las normas comúnmente admitidas—, ha propiciado su olvido en los discursos historiográficos, pese a ser —como sabemos— una de las figuras determinantes en la música y la cultura del siglo xx. Mediante el presente trabajo pretendo rastrear la recepción temprana del músico en España, desde finales del siglo xix hasta 1930². Para ello contemplaré el posicionamiento de los músicos que fueron testigos de su desbordante y provocadora creatividad, pero también la atracción que ejerció sobre poetas y artistas plásticos.

PRIMERA RECEPCIÓN DE SATIE EN ESPAÑA

Es curioso, y no deja de ser sintomático, que las primeras noticias que tenemos de Satie en España no provengan de su actividad artística, del Satie creador, y ni siquiera se enmarquen en el ámbito musical. Antes bien, esas primeras referencias nos muestran al músico francés trasladado al lenguaje visual, como modelo de diferentes pintores españoles —fundamentalmente catalanes— que compartieron con Satie los años bohemios de Montmartre.

De hecho, por lo que nos consta, el primer contacto que el público español pudo tener con el músico francés fue a través del célebre óleo realizado por Ramón Casas en 1891, conocido con el título de *El Bohemio, poeta de Montmartre* (véase Fig. 1). Se trata de un cuadro que contiene un retrato de Satie cerca del Moulin de la Gallette, y que fue expuesto en 1892 en la Exposición Internacional de Bellas Artes organizada por el Ministerio de Fomento con motivo de los actos de Conmemoración del Descubrimiento de América³. Quiere esto decir que fue en una exposición, entre las vitrinas que pretendían mostrar lo mejor de la nación, donde se pudo ver —que no escuchar— por primera vez a Erik Satie en España, trasladado al lenguaje visual por el pincel de Ramón Casas.

² Un primer y muy útil bosquejo de esa influencia de Erik Satie en el panorama artístico español puede encontrarse en BONET, Juan Manuel, «Erik Satie, la pista hispánica (una nota y una antología)», *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, Catálogo de la exposición, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno / Centre Julio González, 1996, <http://www.albertoreguera.com/old/t18.htm> (consultado el 20/11/2023).

³ «La exposición de Bellas Artes», *La época*, Madrid, 24 de octubre de 1892, p. 1.

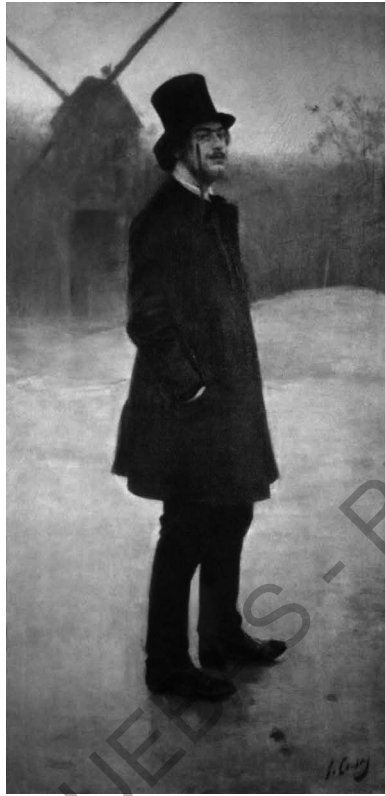


Fig. 1. Ramón Casas, *El Bohemio, poeta de Montmartre*, óleo sobre tela, 1891⁴.

Tras esta primera toma de contacto —insisto, visual—, se suceden diferentes manifestaciones análogas que contribuyeron a allanar el camino de entrada de Satie en España. Entre ellas, sabemos que Santiago Rusiñol realizó varias semblanzas del compositor en forma de dibujos, cuadros y escritos, que datan de la última década del siglo XIX. Prueba de ello es el óleo *Un bohemio. Erik Satie en su estudio*, que muestra al francés abstraído en sus pensamientos en un ángulo de su humilde habitación, como paradigma del artista bohemio (véase Fig. 2).

⁴ Northwestern University Library, Evanston (Estados Unidos).



Fig. 2. Santiago Rusiñol, *Un bohemio. Erik Satie en su estudio*, óleo sobre lienzo, 1891⁵.

Otro ejemplo de los varios tributos que Rusiñol rindió a Satie es la «Carta ilustrada a la vanguardia», más tarde incluida en el libro *Desde el molino*⁶, que vio por primera vez la luz en el diario *La vanguardia* de Barcelona, en marzo de 1892. El texto informa sobre la fundación de la Orden de Rosa Cruz, sobre la irrupción de Joséphin Peladan en el París de fin de siglo —con sus genialidades y sus rarezas—, y sobre la exposición de Bellas Artes que este había organizado, la cual es definida por Rusiñol de la siguiente manera: «Aquella es la anarquía del arte, la simbolización de lo imposible, la enfermedad del espíritu, la pesadilla de un sueño...»⁷. En este contexto se incluye

⁵ Colección particular, Barcelona.

⁶ RUSIÑOL, Santiago, *Desde el molino*, Barcelona, Tipografía 2L' Avenç, 1894.

⁷ RUSIÑOL, Santiago, «Cartas ilustradas a la vanguardia. Desde el molino», *La vanguardia*, Barcelona, 18 de marzo de 1892, p. 4.

una de las primeras referencias al compositor que hemos localizado en la prensa española. Ahora bien, ¿qué Satie es el que se conoce en España a finales del siglo XIX? Si observamos, en el texto la alusión al músico es nimia; aparece citado como maestro de capilla de la orden, sin más. En cambio, es su atuendo descuidado —con su inconfundible sombrero de copa, sus gafas tipo quevedo y su levita— lo que cobra protagonismo una vez más, a través de una reproducción del dibujo de Ramón Casas (véase Fig. 3). Queda claro que el músico, consciente del poder de la imagen, moldeó un aspecto de sí mismo poco convencional, que sus amigos artistas contribuyeron a proyectar⁸.

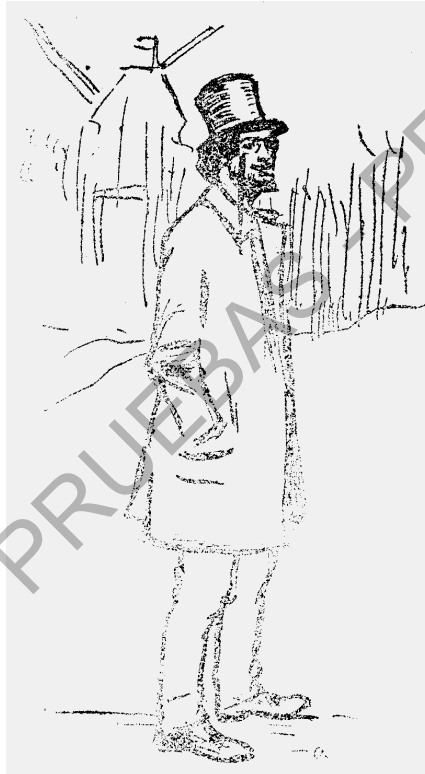


Fig. 3. Ramón Casas, Dibujo de Erik Satie reproducido en el diario *La vanguardia*⁹.

⁸ Para más información sobre los retratos de Erik Satie *vid.* BETHENCOURT PÉREZ, Fátima, «La construcción de la imagen del compositor Erik Satie (1866-1925) proyectada por sus amigos artistas: de la bohemia de Montmartre a la vanguardia parisina», *El artista, mito y realidad*, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza / Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 311-322.

⁹ *La vanguardia*, Barcelona, 18 de marzo de 1892, p. 4.

Si continuamos avanzando en el tiempo, observamos otras alusiones esporádicas a Satie en la prensa española, que abundan en su actitud excéntrica y apuntan ahora hacia su virulento inconformismo. Así, en febrero de 1908, el musicólogo José Subirá echó mano del disparatado anecdótico generado por el personaje y narró el episodio en que ese «irascible Satie» —como lo califica Subirá— y el crítico Henry Gauthier Villars (Willy) acabaron a garrotazo limpio durante la celebración de uno de los célebres conciertos de la Orquesta Lamoureux, mientras sonaba de fondo una sinfonía de Beethoven¹⁰. Ciertamente es que, en el cambio de siglo, algunos críticos como Juan B. Enseñat afirmaron en los noticieros españoles que Satie no era «un vago de Montmartre»¹¹. Pero no es menos real que, hasta 1915, de Satie no se conoce trabajo alguno, y solo trascienden de él su imagen estafalaria y su actitud iconoclasta.

En definitiva, en esta primera etapa Satie fue símbolo viviente de la magia bohemia, cuya impronta animó a diferentes artistas españoles a subvertir los códigos establecidos y a renovar sus lenguajes artísticos. Como ya hemos anticipado, la influencia primera y más clara se produjo sobre los pintores que mantuvieron con él un intercambio directo en el París de Montmartre, entre los que destacan Ramón Casas, Miguel Utrillo, Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga¹². Pero el Madrid de aquellos años era también un centro urbano «brillante, absurdo y hambriento»¹³, que hizo de la bohemia un *topos literario*. Esto explica que Satie tuviera cierto eco entre los intelectuales y escritores españoles instalados en esa estética modernista.

Para empezar, podemos trazar algunos hilos imaginarios entre Erik Satie y Valle-Inclán, uno de los motores de la vanguardia en España. En honor a la verdad, no existe vestigio alguno de la relación entre ambos; sin embargo, justo en 1892, Valle-Inclán se declaró seguidor de la «vuelta a lo antiguo» que preconizaba el «apóstol» Péladan, al tiempo que se reconocía admirador de su novela *El vicio supremo*¹⁴. Tras esta declaración de fe, ¿podemos acaso considerar casual que el decadentismo de este último texto se respire en algunos escritos tempranos de don Ramón, como *El marqués de Bradomín*? Según apunta Milner Garlitz, ese don Juan «feo, católico y sentimental» bien podría colocarse al lado del mago Mérodack en sus momentos más

¹⁰ SUBIRÁ, José, «Henry Gauthier Villars», *Nuestro tiempo*, febrero de 1908, n.º 110, pp. 70-71.

¹¹ ENSEÑAT, Juan B., «Crónicas de la Exposición de París», Barcelona, *Ilustración artística*, 30 de julio de 1900, p. 2.

¹² Vid. WHITING, Steven Moore, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 123-124.

¹³ VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Lucas de bohemia*, Alonso Zamora, Vicente (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 38. Cit. en LERENA, Mario, «“Madrid brillante”: modernismo y vanguardia de una década prodigiosa (c. 1910-1920)», *El Teatro de Arte. Libro de las Jornadas de Zarzuela en Cuenca*, González Lapuente, Alberto y Honrado Pinilla, ALberto (eds.), Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2016, p. 56.

¹⁴ VALLE-INCLÁN, [Ramón María del], «Muerte de Enrique Mérida», *El Universal*, México, 25 de mayo de 1892, p. 3.

perversos¹⁵. En resumidas cuentas: por lo que nos consta, Satie y Valle-Inclán no se conocieron nunca, pero sus paralelismos estéticos saltan a la vista¹⁶ y demuestran que abrazaron el mismo ideario bohemio de Joséphin Péladan. Esto, por no hablar del atuendo, en el que resultan absolutamente gemelos; la reincidencia en la levita, las largas melenas y sombrero de ala ancha los convierte en miembros de una misma tribu artística (véase Fig. 4).



Fig. 4. Tomás Sancha Lengua, Caricatura de Valle-Inclán, 1904 (Archivo Digital Valle-Inclán)¹⁷.

En conclusión, la huella de Satie en España se dejó sentir desde 1890, y afectó en primera instancia a los pintores y —más indirectamente— a los literatos. Para los

¹⁵ MILNER GARLITZ, Virginia, *El centro del círculo. La lámpara maravillosa de Valle Inclán*, Santiago de Compostela, Cátedra Valle Inclán / Universidad de Santiago de Compostela, p. 91.

¹⁶ Entre otras correspondencias, Federico Bravo señala que las indicaciones enigmáticas de interpretación que añade Satie en sus partituras estarían muy próximas a las didascalias imposibles que introduce Valle-Inclán en *Luces de bohemia*. Cit. en BRAVO, Federico, «Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de bohemia*», *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et le renouveau esthétique (1920-1936)*, Riesgo, Begoña (ed.), Nantes, Editions du Temps, 2007, pp. 61-62.

¹⁷ Disponible en: VÍLCHEZ RUIZ, Carmen E.; SANTOS ZAS, Margarita; Mascato Rey, Rosario; SERRANO ALONSO, Javier; ABALO GÓMEZ, Adriana y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Francisca (eds.), *Archivo Digital Valle-Inclán (1888-1936)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2018, <http://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/imagen/iconografia/ver/C67-jpg.htm> (consultado el 15/11/2023).

músicos españoles, en cambio, el francés continuaba siendo un perfecto desconocido, y así seguiría siéndolo durante varios años, incluso durante varias décadas más.

En un proceso similar al que se vivió en Francia, hay que esperar hasta 1915 para que la figura de Satie se recubriera de cierta aura de respetabilidad en el entorno musical español, y para que su obra se empezara a programar con cierta regularidad en las salas de conciertos. En las siguientes páginas pretendo rastrear la presencia del compositor en la escena musical hispana a partir de esa fecha, estableciendo para ello diferentes niveles de asimilación, en función del espacio y del agente receptor. En concreto, me detendré en estas tres capas:

1. Recepción por parte del público medio, atendiendo a qué Satie sonó en los teatros y auditorios.
2. Recepción por parte de la crítica y la intelectualidad de la época, lo que conlleva analizar los discursos contrapuestos que se generaron en torno al músico en esta época.
3. Recepción por parte de los creadores —músicos fundamentalmente, pero no solo—, desde aquellos que lo eludieron o rechazaron hasta esos otros que vieron en Satie una fuente de inspiración a partir de la cual innovar.

LA PRESENCIA DE SATIE EN LA VIDA MUSICAL ESPAÑOLA DESDE 1915

Según se desprende de las búsquedas que hemos abordado hasta el momento, la música de Satie tuvo una escasa presencia en las salas de concierto españolas. Tras realizar un vaciado de las obras programadas desde 1880 hasta 1930, hemos localizado poco más de diez interpretaciones de piezas de su catálogo, realizadas mayoritariamente en conciertos misceláneos y eventos *sui generis*, que se concentran en el tiempo entre 1917 y 1930¹⁸. Además, en dichas interpretaciones se ofreció un corpus reducido de obras, siendo las *Gymnopédies* (en versión para piano o en la orquestación de Debussy) las únicas que gozaron de una relativa fortuna.

Cabe destacar por otro lado que estas ejecuciones se debieron en su mayoría a esfuerzos individuales auspiciados por compañías, instituciones y artistas comprometidos con la nueva música, entre los que sobresalen los Ballets Russes —por la visibilidad que adquirió su montaje del ballet *Parade*—, la Sociedad Nacional de Música —que programó la obra de Satie hasta en cuatro ocasiones¹⁹— y Ricardo Viñes, pianista plenamente integrado en los círculos franceses, quien mantuvo una amistad directa con

¹⁸ Aun siendo conscientes de que pueden surgir nuevos datos *a posteriori*, hemos tomado como punto de partida las noticias y carteleras recogidas en todos los rotativos y revistas accesibles a través de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (última consulta: 5 de noviembre de 2023).

¹⁹ Véanse las programaciones de esta institución en FERREIRO CARBALLO, David, *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922)*, Trabajo de fin de máster, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Musicología), 2015.

el compositor. Por sus diversos estrenos en España, bien merece el título de embajador satieniano que ocasionalmente se le ha otorgado²⁰. Huelga decir, además, que estas audiciones se realizaron en espacios reservados a las élites de la sociedad y alejados, por tanto, de las clases populares. Veamos en detalle algunos hitos importantes.

La primera cita de Satie con la escena musical española coincide con la representación de *Parade* a cargo de los Ballets Russes. Esta tuvo lugar en el Teatro Real el 19 de junio de 1917 —es decir, justo un mes después de su estreno absoluto en París—, y poco más tarde, el 10 de noviembre de ese mismo año, en el Liceu de Barcelona²¹. Es, desde luego, un tema que merece un estudio monográfico, y que da muestra de la diferente acogida de esta obra, según las capas y el sector de la sociedad²².

A la luz de las noticias publicadas en prensa, es indudable que la obra representó un aldabonazo imprescindible para la penetración de las vanguardias en España, que se encontraban en pleno estado de gestación. Esto justifica el abuso de la terminología vinculada a los «ismos» en los comentarios que generó, lo que trasluce cierta confusión y deslumbramiento ante los nuevos procedimientos escenográficos, musicales y dancísticos. Así, en la galería de caricaturas publicadas en *La Esfera* como presentación de los autores, Satie recibe el título de «músico futurista» por la creación de una «formidable onomatopeya discordante y disonante», mientras a Jean Cocteau se le nombra iniciador del cubismo teatral (véase Fig. 5). Cualquier etiqueta resultaba válida para expresar esa rabiosa actualidad de la propuesta.

A estas primeras representaciones de *Parade* en España acudieron varios intelectuales y artistas, para quienes la obra marcaría una nueva senda artística. En Madrid asistió Ramón Gómez de la Serna, escritor y divulgador de las vanguardias europeas desde su concurrida tertulia en el Café del Pombo. Su entusiasmo por el vestuario y la escenografía de la obra se tradujo en la organización de un banquete en homenaje a Picasso —el único que recibió el pintor en España—, celebrado el 4 de junio de

²⁰ Hasta 1912, en que la amistad entre ambos músicos se estrechó, las obras más conocidas de Satie, como sus *Gymnopédies* o sus *Gnossiennes*, solo eran tocadas por su autor en círculos reducidos. VOLTA, Ornella, «Ricardo Viñes y Erik Satie: el encuentro de dos poetas», *Ricard Viñes, el pianista de las vanguardias*, Bernadó, Màrius (ed.), Lleida, Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida (Museu d'Art Jaume Morera), 2007, pp. 331-335.

²¹ Vid.: ACKER, Yolanda F., «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)», *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Nommick, Yvan y Álvarez Cañibano, Antonio (eds.), [Granada, Madrid], Archivo Manuel de Falla - Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM, 2000, pp. 229-252; y MOLFULLEDA, Conxita, «El impacto de las representaciones de la compañía de Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)», *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, n.º 8, 2004, pp. 7-41.

²² Remitimos al lector interesado al capítulo de Idoia Murga Castro «Paradas y Circos. Los ballets de Satie en la escena española», incluido en este mismo volumen.

1917²³. Ante tamaño reconocimiento, la pregunta es obligada: ¿puede ser casual que el impulsor de las greguerías publique ese mismo año su ensayo sobre *El circo*²⁴? Habida cuenta de las muchas claves estéticas que comparte este texto con *Parade*, hablar de coincidencias resulta poco convincente. Más allá de la fijación por el espectáculo circense, tanto el texto como el ballet comparten la reivindicación del humor, la dimensión lúdica del arte o la necesidad de aunar la literatura con otros lenguajes, por lo que difícilmente este cruce de caminos debe valorarse como casualidad.

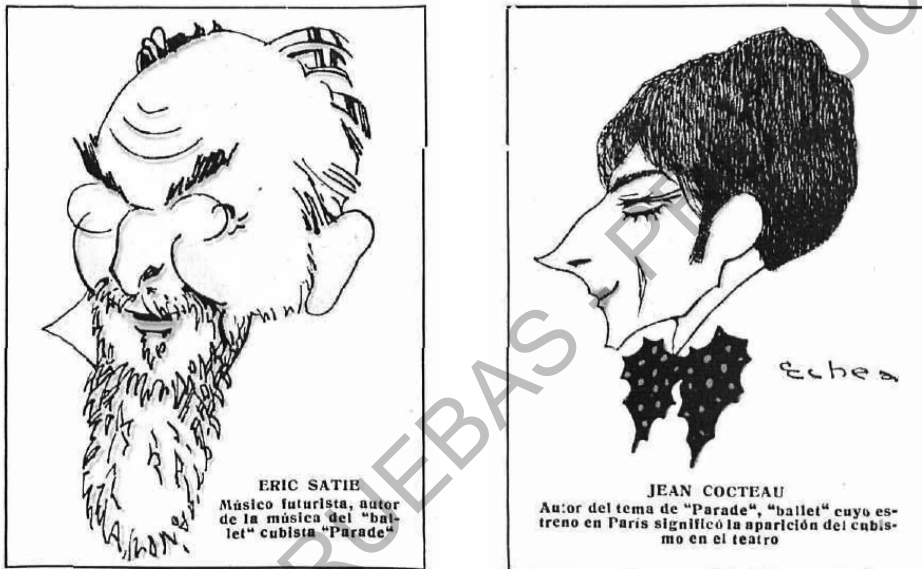


Fig. 5. Echea [Enrique Martínez de Tejada y Echevarría], Caricaturas de Erik Satie y Jean Cocteau reproducidas en *La Esfera*²⁵.

En Barcelona —una ciudad particularmente sensible a las novedades del compositor francés— tampoco faltaron los espectadores ilustres. Entre el público de la representación se encontraba Santiago Rusiñol, quien es recordado por varios testigos aplaudiendo enfervorizadamente la obra²⁶. También se encontraba en el patio de butacas el joven pintor Joan Miró, quien anduvo tentado en esos días de contactar con

²³ «Los artistas modernos. Banquete en la Sagrada Cripta», *La Tribuna*, Madrid, 6 de junio de 1917, p. 10.

²⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El circo*, Madrid, Imprenta Latina, 1917.

²⁵ LINARES, Antonio G. de, «Desde París. El cubismo en el teatro», *La Esfera*, Madrid, 23 de junio de 1917, p. 22.

²⁶ LAPLANA, Josep de C., *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de la Abadia de Montserrat, 1995, p. 434.

Picasso²⁷. Finalmente no llegó a hacerlo, pero la presencia de la pipa en su cuadro *Cavall, pipa i flor vermella* (1920) muestra claros paralelismos con el utensilio para fumar diseñado por Picasso para el personaje del empresario que simbolizaba Francia y, por extensión, la vieja Europa²⁸.

Estos casos particulares sirven para ilustrar el estímulo que brindó el ballet a aquella minoría que apostaba por la estética de la renovación; una minoría que, como vemos, seguía conformada básicamente por escritores y artistas plásticos. De los músicos que acudieron al estreno —que debió de haberlos—, no hemos encontrado ninguna referencia aún, lo que no deja de ser sintomático. Pero, ¿cómo recibió *Parade* el espectador medio? Según las reseñas aparecidas en prensa, el público se quedó «sorprendido y confuso» con la obra, al punto de tomarla como «cosa curiosa»²⁹. Esta misma apreciación se percibe entre el grueso de la crítica especializada, cuyos comentarios acusan buena dosis de consternación. Así, Antonio G. de Linares, crítico de *La Esfera*, reconoce no comprender el ballet, que define como un enigma³⁰. Transcurrido más de un año, en octubre de 1918, el periodista de *La Época* sigue hablando del «antimusical baile *Parade*, del gran humorista Satie»³¹; para él, todo se reduce a una burla contra natura, a la que no ha de concedérsele mayor trascendencia.

En realidad, los comentaristas españoles no estaban muy lejos de las críticas vertidas en París a raíz del estreno, con la única diferencia de que allí el sector más conservador no halló en la obra ni pizca de gracia, al considerarla un acto inmoral y una afrenta al patriotismo en tiempos de guerra³². Sin ir más lejos, el afamado crítico Jean d'Udine —quien también se posicionó abiertamente en contra de Debussy³³— afeó a los autores «bromistas» —*farceurs*— que plantearan esa «sinistra estupidez» —*sinistre sottise*—³⁴.

Si seguimos rastreando la presencia del compositor francés en los programas de concierto, observamos que ese mismo año de 1917 la Sociedad Nacional de Música

²⁷ VALLE MARTÍ, Anna del, *El Neguit del Desig. Joan Miró, 1900-1932*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021, p. 165.

²⁸ *Ibid.*, pp. 177-178.

²⁹ ACKER, Yolanda F., «Los Ballets Russes en España...», *op. cit.*, p. 239.

³⁰ LINARES, Antonio G. de, «Desde París. El cubismo en el teatro». *La Esfera*, Madrid, 23 de junio de 1917, p. 22.

³¹ BARRADO, A., «Orquesta Sinfónica. Tercer concierto popular», *La Época*, Madrid, 28 de octubre de 1918, p. 1.

³² HANLON, Ann-Marie, *Satie and the French Musical Canon. A Reception Study*, Tesis doctoral, Newcastle University, 2013, p. 162.

³³ Véanse sus comentarios en *Le Courrier musical*, año XIII, n.º 5, 1 de marzo de 1910. Recordamos que Jean d'Udine era el pseudónimo empleado por Albert Cozanet.

³⁴ UDINE, Jean d', «Couleurs, Mouvements et Sons: Les Ballets Russes, en 1917», *Le Courrier musical*, junio de 1917, p. 239. Cit. en HANLON, Ann-Marie, *Satie and the French Musical Canon...*, *op. cit.*, p. 163.

dio a conocer su producción para piano, gracias a un recital ofrecido por Ricardo Viñes en el que interpretó la primera de las *Gymnopédies*³⁵. En las notas se indica que posiblemente esta fuera la primera vez que el artista figuró «en los [...] programas españoles de conciertos», un dato que parece confirmarse por las averiguaciones que hemos realizado hasta el momento³⁶. En años sucesivos, Viñes abordó el repertorio satieniano en varias ocasiones, tanto en Madrid como en Barcelona, convirtiéndose —según avanzamos ya— en el máximo difusor del maestro francés en España³⁷.

Por lo que respecta al resto, hay que esperar más de cinco años para que otros pianistas incorporaran a sus programas las piezas de Satie, normalmente en eventos vinculados con la nueva música francesa. Este es el caso de José Cubiles, que participó en una conferencia-concierto junto a Pierre Coindreau, aportando sus versiones de alguna de las *Gymnopédies*, las *Gnossiennes* y los *Nocturnes*³⁸. También merece comentario la charla de Darius Milhaud en el marco de la Sociedad de Cursos y Conferencias, en abril de 1929. El miembro de *Les Six* se sentó al teclado para deleitar al público con alguna composición de Satie cuyo título no se precisa; pero además, Milhaud reconoció su magisterio al ponderarlo como «un viejo músico al que nadie hacía caso y que por la fuerza de las circunstancias se convierte en paladín de la reacción contra las influencias germánicas y en favor de la tradición»³⁹.

En cualquier caso, al margen de estas actuaciones puntuales impulsadas por intérpretes de miras aperturistas, hemos de reconocer que la música de Satie sonó de forma muy esporádica en las salas de conciertos, lo que justifica que aún en 1918 el crítico del diario *El Universo* se refiera tanto a él como a Albert Roussel como «autores casi desconocidos del público musical»⁴⁰.

³⁵ Vid.: WHITE, A. «Conciertos. Viñes en la Sociedad Nacional», *El Universo*, Madrid, 1 de noviembre de 1917, p. 3.

³⁶ Programa de mano del concierto celebrado el 31 de octubre de 1917 en el Hotel Ritz (Madrid), en el marco de los conciertos organizados por la Sociedad Nacional de Música, con Ricardo Viñes al piano y notas de Adolfo Salazar. Archivo Manuel de Falla, signatura FN 1917-012.

³⁷ Sin ir más lejos, Viñes volvió al repertorio de Satie en el concierto ofrecido el 5 de noviembre de 1918 en el marco de la Sociedad Nacional de Música, durante el que ofreció la primera interpretación pública en Madrid de la primera *Gnossienne*. «Música. Primer concierto de la Nacional», *La Tribuna*, Madrid, 3 de noviembre de 1918, p. 7.

³⁸ Véase la conferencia-concierto ofrecida por Pierre Coindreau y José Cubiles, dictada en el Conservatorio de Música de Madrid el 18 de mayo de 1923, y centrada en la nueva escuela francesa, a la que se sumaba siempre la presencia de Satie. «Conferencias Coindreau Cubiles», *La Época*, Madrid, 17 de mayo de 1923, p. 3. Según figura en el anuncio de prensa, en este evento Cubiles interpretó la *Gymnopédie* n.º 1, la *Gnossienne* n.º 3 y el *Nocturne* n.º 3.

³⁹ «La vida musical. Darius Milhaud en la Sociedad de Cursos y Conferencias», *El Sol*, Madrid, 23 de abril de 1929, p. 2.

⁴⁰ WHITE, A., «De música. Sociedad Nacional», *El Universo*, Madrid, 25 de mayo de 1918, p. 3.

El panorama no difiere mucho en el ámbito orquestal español, en el que Satie ocupó un lugar muy minoritario. A través de los vaciados del repertorio sinfónico aportados por diversos investigadores y de la información que nosotros mismos hemos podido recopilar⁴¹, podemos hacer un primer balance orientativo: desde 1890 hasta 1930, Satie fue interpretado dos veces por la Orquesta Filarmónica de Madrid (en 1917 y 1918)⁴²; una vez por la Sinfónica de Madrid (en 1929)⁴³; y en otra ocasión por la Orquesta Bética de Cámara, también en 1929⁴⁴. Tal y como sucedió con el corpus pianístico, su presencia estuvo ligada a la participación de figuras señeras en la difusión de la joven música francesa. Así, la actuación de la Sinfónica tuvo lugar bajo la batuta del célebre director Vladimir Golschmann, quien formaba parte del círculo de devotos del francés⁴⁵.

Ciertas inercias parecen indicar que a finales de los años veinte hubo una leve normalización del repertorio satieniano. Por ejemplo, en el citado concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Satie compartió cartel con Mozart, lo que implica que su música ya no estaba circunscrita a los programas monográficos destinados a presentar a la joven escuela gala. Además, diarios poco proclives a la novedad como *La Correspondencia Militar* reconocieron que las *Gymnopédies* (otra vez orquestradas por Debussy) gustaron mucho, «sobre todo la segunda, fina y delicada página de un estilo personal»⁴⁶. Pero lo cierto es que Satie continuó siendo una *rara avis* que no logró entrar en el canon musical hispano, como sí lo hicieron algunas obras de Debussy.

⁴¹ Tomo como referencia los estudios y vaciados realizados por autores como María Palacios (*La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho* (1923-1931), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 50-106); Miriam Ballesteros Egea (*La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010); Martín Baeza Rubio (*Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Maestro y embajador de la música en España y en el mundo. Educador y figura indiscutible en la historia y desconocido por la profesión actual*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2016); y Nicolás Rincón Rodríguez (*El sonido de la República: la política musical en España entre 1931 y 1939*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2023).

⁴² La primera vez que la Orquesta Filarmónica de Madrid interpretó una obra de Satie fue en uno de los conciertos populares programados en el Teatro Price por el Círculo de Bellas Artes, en noviembre de 1917 (no se especifica el programa). Vid. «Círculo de Bellas Artes. Conciertos populares», *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 de octubre de 1917, p. 3. La segunda vez que la Orquesta Filarmónica de Madrid llevó la música de Satie a los atriles fue el 24 de mayo de 1918, dentro del ciclo organizado por la Sociedad Nacional de Música. Se interpretaron dos *Gymnopédies* orquestradas por Claude Debussy. WHITE, A. «De música. Sociedad Nacional», *El Universo*, Madrid, 25 de mayo de 1918, p. 3.

⁴³ A. M. «De Música», *La Correspondencia Militar*, Madrid, 29 de octubre de 1929, p. 2. En el programa se interpretaron dos *Gymnopédies* orquestradas por Debussy.

⁴⁴ El concierto se celebró el 29 de octubre de 1929 en el Teatro Llorens de Sevilla, organizado por la Sociedad Sevillana de Conciertos y bajo la dirección de Ernesto Halffter. Véanse las notas al programa de mano en el Archivo Manuel de Falla, signatura: FN 1929-010 (1).

⁴⁵ Vid. HANLON, Ann-Marie, *Satie and the French Musical Canon...*, op. cit., p. 61.

⁴⁶ A. M., «De Música», *La Correspondencia Militar*, Madrid, 29 de octubre de 1929, p. 2.

Si avanzamos en el tiempo, el balance no es mucho más halagüeño. En la década de 1930 todas las orquestas que recibieron financiación pública del Estado republicano —entre ellas, la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid, la Bética o la Sinfónica de Valencia— mostraron un desinterés absoluto por la música de Satie, ausente en todas las temporadas⁴⁷. Únicamente localizamos su obra en varias retransmisiones radiofónicas publicitadas a través de la revista *Ondas*, mayoritariamente procedentes del extranjero⁴⁸. A la luz de estos datos, no podemos afirmar que Satie se incorporara a la vida musical española más que de forma puntual. Sin embargo, el constante ir y venir de intelectuales y artistas entre Madrid y París sirvió para estrechar vínculos y favoreció el conocimiento indirecto de su obra a este lado de los Pirineos. En el siguiente apartado nos centraremos en ese otro Satie, al que se accedió mediatizado a través de la crítica y de los discursos generados en torno a él.

DISCURSOS GENERADOS POR LA CRÍTICA EN TORNO A ERIK SATIE

El primer artículo de fondo dedicado a Satie que se publicó en España vio la luz en la revista *Nuestro tiempo* en diciembre de 1919, bajo el sugestivo título de «Un compositor de música británico»⁴⁹. Se trata de una sinopsis del escrito del musicólogo inglés Edward J. Dent, que resume la trayectoria artística e incluye un catálogo de su producción, además de reclamarlo para la historia de la música británica por el origen escocés de su madre. Si dejamos al margen el baile de nacionalidades tan usual en el período —y que ahora no nos interesa discutir—, convendremos en que la difusión de Satie en suelo hispano se circunscribió a los últimos años de su vida, al menos en lo que a los medios generalistas y a las grandes audiencias se refiere. No existe, pues, desfase cronológico con respecto a la situación en Francia, en donde Satie siguió siendo un compositor relativamente desconocido hasta el estreno de *Parade* en 1917⁵⁰.

Justamente desde ese año, Satie acaparó varios titulares en la prensa española, gracias a la existencia de corresponsales y enviados especiales que cubrían desde el extranjero los eventos artísticos de mayor relevancia. Así, el destacado periodista Corpus Barga asistió al estreno de *Parade* en Francia⁵¹, entabló relación directa con Satie y Cocteau, conversó con Picasso y, tras empaparse de esa estética, publicó una

⁴⁷ Vid. RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás, *El sonido de la República...*, op. cit., pp. 482-509.

⁴⁸ Véase, por ejemplo, el anuncio de la retransmisión de tres piezas de Satie en Toulouse, como parte de un concierto sinfónico. *Ondas*, año VI, n.º 247, 8 de marzo de 1930, p. 14.

⁴⁹ DENT, Edward J., «Un compositor de música británico», *Nuestro tiempo*, año XIX, n.º 252, diciembre de 1919, pp. 332-333.

⁵⁰ HANLON, Ann-Marie, *Satie and the French Musical Canon...*, op. cit., p. 65.

⁵¹ Corpus Barga. *Viajes por Italia*, Ramoneda, Arturo (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 13-14.

completa reseña con la que daba a conocer al lector las líneas generales de la obra⁵². Juan José Mantecón, por su parte, informó en *La Voz* del estreno de *Socrate* con menos rigor documental, pero con una agudeza e ironía propias de su ingenio:

El atrabiliario M. Erik Satie no se siente menos «trascendente» que el director de la Schola Cantorum: acaba de musicar algunos diálogos platónicos. No está tan lejano el día que veamos musicada la «Crítica de la Razón Pura». No creo que los «juicios sintéticos a priori» sean menos líricos que las «ideas platónicas». Aun es más: pienso que con diálogos como el «Banquete», pongo por caso, podría hacerse una amena ópera, hasta con bailables; ¿por qué no?⁵³

Ambos críticos se hicieron eco también del estreno del ballet *Rêlâche* y de la película que se intercalaba en él, *Entr'acte*, ambos con música de Satie⁵⁴. Quiere esto decir que en España se tenía conocimiento de su nueva producción, aunque fuera de manera indirecta, y que ciertos músicos de la joven generación pudieron encontrar en él una plataforma de inspiración.

Tema aparte es cómo se multiplicó exponencialmente su fama y adquirió el estatus de compositor «oficial». Como cabe imaginar, la recepción de Satie en España, al igual que la de cualquier otro autor de vanguardia, estuvo marcada por el debate y las polémicas airadas. Los detractores (los más) y los adeptos (los menos) blandían sus opiniones de manera pasional e irreconciliable, generando virulentos debates estéticos que se reflejan en la prensa de la época. Así, entre los detractores encontramos a Carlos Gortázar, quien en 1912, en lo que constituye la primera alusión a la música de Satie en España, se refiere a las *Piezas frías Pièces froides* [Piezas frías] y a las *Trois morceaux en forme de poire* [Tres piezas en forma de pera] como música llamada a enriquecer «las bibliotecas de los manicomios»⁵⁵. Por si esto fuera poco, ubica esas obras en la misma órbita que la producción de Charles Bredon, es decir, «en pleno reino de la extravagancia, en pleno arte falso, artificial, afectado, embustero».

Estas palabras de Gortázar son una prueba, de tantas muchas, de la incomprensión con que la crítica musical española recibió los lenguajes artísticos de vanguardia; una incomprensión lógica por otra parte, que afectó de manera particular a Erik Satie, en tanto constituía la facción más radical, más absurda, de este movimiento. Vemos, por

⁵² CORPUS BARGA [Andrés Rafael Cayetano Corpus García de la Barga y Gómez de la Serna], «Correo de París. Noticias teatrales. La paz entre bastidores», *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 de junio de 1917, p. 7.

⁵³ BREZO, Juan del [Juan José Mantecón], «Música y músicos. Panorama musical», *La Voz*, Madrid, 3 de agosto de 1920, p. 4.

⁵⁴ BREZO, Juan del, «Música y músicos», *La Voz*, Madrid, 26 de diciembre de 1924, p. 2; y CORPUS BARGA, «Reflejos de París. La biblia en cinematógrafo», *El Sol*, Madrid, 24 de diciembre de 1924, p. 1.

⁵⁵ ZUBIALDE, Ignacio [Carlos Gortázar], «Publicaciones recibidas». *Revista musical*, año I, n.º 11, noviembre de 1912, p. 22.

tanto, un Satie que aún no se ha escuchado en España, pero que es recibido de forma negativa, irónica y despectiva, entremezclando los prejuicios estéticos con los éticos.

Frente a estas descalificaciones, hubo varias voces que se levantaron en favor de Satie, situándose así a la cabeza de la vanguardia. Es el caso de César Muñoz Arconada, quien hizo las veces de Cocteau en España al renegar de Debussy para proponer a Satie como principal modelo de la música contemporánea. De este modo, en febrero de 1925 dedicó un extenso artículo al músico en el segundo número de la revista madrileña *Plural*, en el que afirmaba: «Satie es el más inquieto, el más interesante de los músicos contemporáneos»⁵⁶; dos meses más tarde publicaba en *Proa*: «Preferimos, sin alarde de herejía, Satie a Beethoven, aunque Satie sea un símbolo más que una realidad y Beethoven sea las dos cosas a la vez»⁵⁷.

Otra figura que saludó con benevolencia a Satie fue el dramaturgo y periodista Cipriano Rivas Cherif, quien reconoció al músico francés como el «precursor de la nueva “iniciación” dadá», en un artículo en el que define las bases del movimiento y su difusión en París⁵⁸. Entre los seguidores localizamos también al escritor, periodista y crítico musical Rafael Moragas, quien también contribuyó a la acogida de Jean Cocteau en la escena catalana⁵⁹. Precisamente su pluma se adivina en la noticia publicada en el número de la revista *D'Ací d'allà* en mayo de 1923, en el que se reproduce el retrato de Satie realizado por Pablo Picasso, se define al músico francés como osado e inquieto renovador y se recoge esa pirieta intelectual que consistía en obviar la cronología, y situar a Satie como un joven músico posterior a Debussy⁶⁰. No es casual que buena parte de los autores y revistas citadas estén vinculados a las vanguardias artístico-literarias y procedan del ámbito catalán, pues son dos coordenadas que marcarán la recepción de Satie en España.

Lo curioso en este debate es que no fue una pugna entre tradicionalistas y renovadores, entre los defensores del canon establecido y aquellos que apoyaban la vanguardia. Hubo, de hecho, disidentes importantes en el equipo de los progresistas; críticos que, por su apertura de miras y su apoyo a la modernidad, estaban llamados a apoyar al músico francés, pero a quienes las propuestas radicales de Satie se les atragantaron. Da la casualidad, además, de que entre ellos estaban los definidores del discurso historiográfico oficial, por lo que merece la pena reparar en estos casos particulares.

⁵⁶ MUÑOZ ARCONADA, César, «En torno a Erik Satie», *Plural*, año I, n.º 2, febrero de 1925, p. 20.

⁵⁷ MUÑOZ ARCONADA, César, «Ensayo sobre la música en España», *Proa*, año II, n.º 9, abril de 1925, p. 45.

⁵⁸ RIVAS CHERIF, C[ipriano], «Desde París. Dadá», *La Libertad*, Madrid, 2 de marzo de 1920, p. 4.

⁵⁹ Vid. GALLÉN, Enric, «Jean Cocteau a l'escena catalana (1917-1966)», *Caplletra*, n.º 53, otoño de 2012, pp. 35-64.

⁶⁰ «Erik Satie», *D'Ací d'allà*, vol. 11, n.º 65, mayo de 1923, p. 359. Cit. en BONET, Juan Manuel, «Erik Satie, la pista hispánica...», <http://www.albertoreguera.com/old/t18.htm> (consultado el 20/11/2023).

El primero de ellos es Felipe Pedrell, a quien se le presupone cierta apertura de miras y algo de respeto por la modernidad. Sin embargo, en 1916, publica un artículo titulado «Payasadas musicales futuristas», en el que alude a las *Piezas en forma de pera* como una «esperanza... desconsoladora, que da prueba de hasta dónde llega y puede llegar la estupidez o fatuidad humana, tanto si tales piezas se escribieron en broma, como si se confeccionaron en serio»⁶¹. Esto lo lleva a incluirlo entre los «futuristas payasos», no sin antes «estallar en sonoras carcajadas» ante esta música. Queda clara, pues, la incomprensión y descalificación de la música de Satie por parte de Felipe Pedrell.

Con algo más de tibieza, pero sin abandonar el encono, se sitúa Adolfo Salazar, la pluma más influyente del período. Al tanto de todos los entresijos de la sociedad parisina y dotado de una gran intuición musical, este autor ofrecía en cada una de sus crónicas un vivo retrato del París de la época, sin descuidar el análisis técnico de las obras. Es una lástima que Salazar mostrara tan poca comprensión hacia Satie, pues estoy segura de que esta actitud limitó la recepción de su obra en España y, sobre todo, contribuyó a atenuar la influencia que este compositor francés podría haber ejercido sobre la Generación musical del 27. Un ejemplo de todo lo expuesto puede verse a través del homenaje póstumo que Salazar dedica al músico en la *Revista de Occidente* (noviembre de 1925), en donde lo define como una figura «parasitaria» al margen de la historia, y lo asimila con un «grano» o con una «jorobita extravagante y simpática, sin importancia mayor», para acabar afirmando que «sería imprudente exagerar su importancia»⁶². Su papel en la historia de la música, dice, «queda reducido a que algunos chicos le rieron *sus* gracias», pues su obra «no soporta exámenes ni análisis».

Cierto es que en otras críticas Salazar juzgó con mayor benevolencia al músico francés, e incluso le brindó algún piropo. Esto ocurre en su crónica de *Socrate*⁶³, que utiliza como excusa para promover el nuevo clasicismo en cuyas filas militaba. Su admiración por la obra es sincera, pero no está exenta de ciertas reticencias que, una vez alejado de los medios públicos, expuso a Gerardo Diego como sigue: «¿Ha visto usted el *Sokrate* [*sic*]? Cuesta un poco [de] trabajo no aburrirse al principio, pero en cuanto se le toma gusto es delicioso. Así, algunas cosas nuevas de Poulenc»⁶⁴. Parece obvio que, según el contexto, Salazar modulaba su discurso: mientras que en la necrológica censura toda su aportación, que tilda de insignificante, en los comentarios sobre *Socrate* solo ve algún lunar, que no compromete el resultado. El calado de la crítica varía, pero lo que resulta incuestionable es que Salazar nunca comulgó

⁶¹ PEDRELL, Felipe, «Crítica. Payasadas musicales futuristas», *Atenea*, año 1, 1916, p. 248.

⁶² SALAZAR, Adolfo, «Erik Satie», *Revista de Occidente*, Madrid, tomo X, n.º 29, noviembre de 1925, pp. 292-299.

⁶³ SALAZAR, Adolfo, «Crónicas musicales. El *Socrate* de Erik Satie», *El Sol*, Madrid, 11 de julio de 1921, p. 2.

⁶⁴ Carta de Adolfo Salazar a Gerardo Diego, Madrid, 26-VIII-1921. Citada en SALAZAR, Adolfo, *Epistolario, 1912-1958*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, p. 125.

plenamente con el proceder artístico de ese «fauno con lentes y paraguas»⁶⁵, y de ahí que no abanderara su introducción en España.

La lista que estamos trazando podría engrosarse con otros muchos profesionales del periodismo adeptos a la nueva música que, sin embargo, no supieron entender las propuestas de Satie. Este es el caso del valenciano Enrique [González] Gomá, quien dedica una columna a las bondades de «La armonía moderna» posicionándose a favor del progreso musical. Sus halagos a Mussorgsky y a Debussy no tienen límites; pero cuando se trata de juzgar a Satie, lo sitúa en el ámbito de la broma y descalifica sus composiciones como algo insustancial: «[...] no ofrecen un verdadero valor artístico. Es música de *dilettante*», sentenciaba, para concluir finalmente negando categoría artística al humor: «Erik Satie tomaba, sin duda, medio en broma, sus invenciones. Poseía un gran talento humorístico»⁶⁶.

LA HUELLA DE SATIE EN LA CREACIÓN MUSICAL

En este apartado rastreamos la huella de Satie en el ámbito de la creación musical, tomando como punto de partida a los músicos coetáneos, quienes a priori deberían de haber recibido su legado de forma más directa.

Atendiendo a su fecha de nacimiento —1866—, observamos que Satie fue contemporáneo de importantes compositores españoles que mantuvieron un estrecho vínculo con París, como Isaac Albéniz —quien nació seis años antes— o Enrique Granados —sólo un año más joven que el músico francés—. Es más que probable que ambos conocieran la obra del francés y viceversa, pues los tres desarrollaron su carrera en un mismo clima artístico-cultural, tuvieron amigos comunes —entre ellos algunos muy cercanos, como Ricardo Viñes— e incluso compartieron cartel en algunos programas de concierto.

El caso más significativo es el del recital organizado el 30 de mayo de 1916 en el salón parisino de la modista Germaine Bongard, con el doble fin de homenajear a Enrique Granados, que acababa de fallecer trágicamente, y de socorrer económicamente a Erik Satie, cuyas condiciones, siempre precarias, se habían agravado por el estado de guerra⁶⁷. Ahora bien, a poco que observemos la música de estos compositores tenemos que concluir que, pese a esa proximidad física, en su producción no se encuentra el más mínimo atisbo de influencia. La obra de Albéniz y Granados se desarrolla en un

⁶⁵ «Erik Satie parecía un fauno con lentes y paraguas. Parecía el fauno de la *Siesta*, de Debussy, obligado a ganarse la vida». CORPUS BARGA, «Un músico platónico», *El Sol*, Madrid, 15 de julio de 1925, p. 1:

⁶⁶ [GONZÁLEZ] GOMÁ, Enrique, «Crónica musical. La armonía moderna». *El Mundo*, Madrid, 6 de enero de 1916, p. 3.

⁶⁷ VOLTA, Ornella, «Erik Satie: Del Chat Noir a Dadá», *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá...*, *op. cit.*, p. 33.

universo estéticamente muy alejado al de Satie, lo que explica que no quede ningún vestigio de esta relación.

Siguiendo en esta misma línea, la relación de Manuel de Falla con Satie brilla por su ausencia. En el archivo personal del compositor gaditano no se conserva ninguna partitura del francés —sí la hay, en cambio, de Arnold Schönberg, pese a haberse declarado el músico completamente contrario a su sistema compositivo⁶⁸—; por si esto fuera poco, a lo largo de su vida no se cruzaron ni una sola carta, a pesar de la fluida correspondencia del gaditano con los músicos coetáneos. Sin embargo, hay diferentes testimonios que demuestran que ambos se conocieron, incluso compartieron mismos espacios, si bien parecen haberse ignorado. ¿O tal vez no tanto? Trataremos de valorarlo a continuación, a través del análisis de las pocas huellas que han quedado de esta relación fantasma.

En primer lugar, Jaime Pahissa —biógrafo autorizado de Falla, posiblemente al que mayor credibilidad debemos darle—, describe un conato de encuentro entre ambos en torno a 1910. Concretamente el compositor y musicólogo refiere un almuerzo en casa de Claude Debussy, durante el que este último y Satie charlaban animadamente en el comedor, rodeados del ruido de platos y cubiertos, mientras que Falla, por descuido del criado que olvidó anunciar su presencia, esperaba en el gabinete contiguo, con una mezcla de hambre, nerviosismo y angustia⁶⁹. Esta escena, un tanto surrealista, condensa bien esa lejanía artística en que vivieron, pese a la proximidad humana en que transcurrieron sus carreras artísticas. Tal vez las declaraciones realizadas por Falla en 1915, en donde se auto-define como un autor modernísimo, pero que evita la extravagancia, ayuden a entender esa lejanía⁷⁰.

Resta, finalmente, un último documento que hemos localizado en el transcurso de esta investigación, y que sigue resultando harto enigmático. Se trata de un sobre ubicado en la carpeta de anexos de *El retablo de maese Pedro*, en el manuscrito 9006-17, en el que Falla parece anotar: «Dadaísmo – Zurich» junto al nombre de «Erich [sic] Satie» (véase Fig. 6). Posiblemente remita a alguna de sus lecturas, pero no deja de ser sintomático que en pleno proceso creativo de *El retablo de maese Pedro*, una de sus obras más abiertamente vanguardista, Falla ande reflexionando sobre las propuestas de Satie⁷¹.

⁶⁸ SCHOENBERG, Arnold, *Pierrot lunaire*, Viena, Universal Edition, 1914, Archivo Manuel de Falla, sign.: 819.

⁶⁹ PAHISSA, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, nueva ed. ampliada, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1953, pp. 53-54.

⁷⁰ Véase la conferencia sobre la música nueva ofrecida por Manuel de Falla en el Ateneo de Madrid, el 14 de junio de 1915, reproducida en VILLAR, Rogelio, «Músicos ilustres españoles: Manuel de Falla», *Por esos mundos*, año XVII, n.º 258, 1 de agosto de 1916, pp. 161-167. En dicha conferencia Falla llega a citar de pasada a Satie, como precursor del arte nuevo.

⁷¹ Justamente, en el inventario de los fondos correspondientes a la Fundación Erik Satie, se incluye un programa de mano de la representación de *El retablo de maese Pedro* realizada en el Palacio de la Princesa de Polignac el 25 de junio de 1923 (sign.: SAT 25.47).

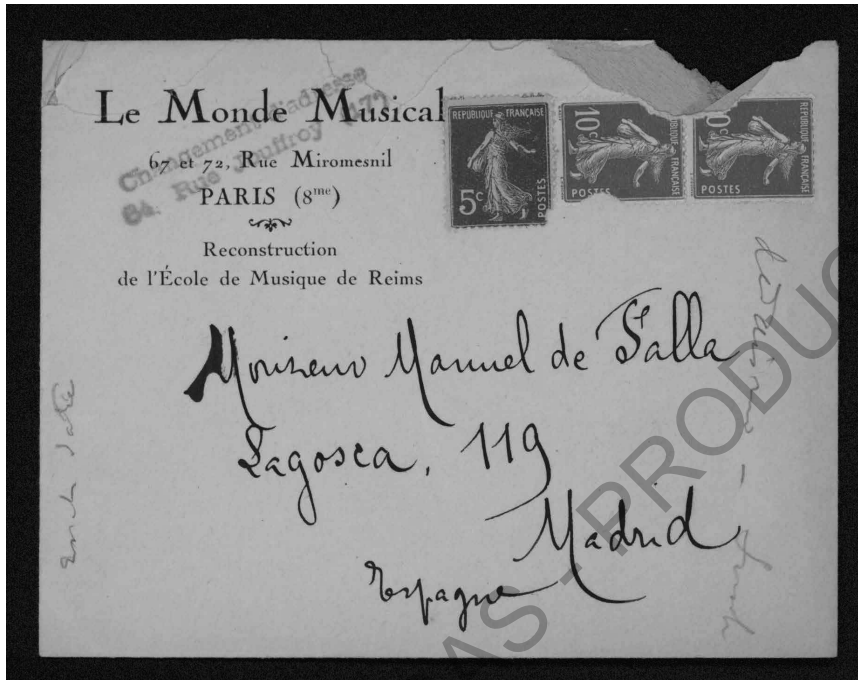


Fig. 6. Manuel de Falla, anexos de *El retablo de maese Pedro*, Archivo Manuel de Falla, manuscrito 9006-17.

El compositor francés, por su parte, hizo una única alusión a Falla en la correspondencia cruzada con Pablo Picasso, cuando, tras ser sustituida la representación de *Parade* por *El sombrero de tres picos*, se quejó del carácter «excesivamente español» que estaban adquiriendo los Ballets Russes⁷². Bien conocida es su mofa del tópico hispano a través de la pieza para piano «Españaña», razón por la cual este juicio no sorprende.

Si seguimos buceando en esa denominada Generación del 14 (es decir, músicos nacidos en torno a 1870-1880)⁷³, los resultados son muy parecidos. Por poner algún ejemplo, Conrado del Campo lo obvió por completo, y Joaquín Nin, pese a su plena integración en el ámbito francés, hizo cuanto pudo por esquivarlo, tanto en sus escri-

⁷² SATIE, Erik, *Correspondance presque complète*, Volta, Ornella (ed.), [París], Fayard, 2000, p. 769.

⁷³ Seguimos la denominación propuesta por María Nagore, en lugar de la más difundida de Generación de los Maestros. Vid. NAGORE FERRER, María, «Hacia una definición de Generación del 14 musical en el contexto de la Edad de Plata de la cultura española», *Musicología en transición*. Marín-López, Javier; Mazuela-Anguila, Ascensión; Pastor-Comín, Juan José (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2022, pp. 1423-1443.

tos como en su práctica al piano⁷⁴. Su diferente concepción de la música, alejada de manifestaciones populares procedentes del cabaret, el café concierto, el circo o el *music-hall*, los mantuvo sordos de estas propuestas.

Quizás el único compositor español de esa generación con el humor suficiente como para entender a Satie fue Joaquín Turina, quien sí se mostró más abierto, benevolente y comprensivo en las críticas que vertió sobre su obra, al menos hasta los años 30. Esto escribía en junio de 1913 sobre el francés, quien, recordemos, fue su compañero de estudios en la Schola Cantorum de París:

A mí me parece un hombre extraordinario este Erick [sic] Satie y cuando hablo con él quisiera ahondar dentro de su cerebro hasta llegar a la línea que divide sus ideas serias y esas otras ideas en las que parece que se pitorrea del público, de sus compañeros y hasta de sí mismo. Sus obras son miniaturas y forzosamente tienen que serlo, pues de otra manera serían inaguantables. Pero la salsa de estas obras está en los epígrafes y en estas últimas «piezas mecánicas» vemos la salida de un buque del puerto; los saludos del capitán; más tarde el vapor se ríe!! En la segunda pieza un farolero enciende su farol y después se mete la mano en el bolsillo!! Por último, se ve el desfile de un regimiento: primero los tambores, después el coronel le bel home tout seul, y para terminar es preciso tocar «pesadamente como un huevo»!!⁷⁵.

El binomio Turina-Satie ha sido ya estudiado por Tatiana Aráez Santiago, de manera que no me detendré en él⁷⁶. No obstante, es preciso incidir en esa apertura de miras del sevillano, único en su generación capaz de entender al francés, pese a ser tachado de forma reiterada de músico retrógrado.

Dentro de esa Generación del 14 fue Ricardo Viñes (como anunciábamos anteriormente) el principal adalid y transmisor del legado de Erik Satie. Aunque su actividad se focalizó en la interpretación, también cultivó la composición ocasionalmente, casi siempre para rendir homenaje a sus amigos. Con este fin escribió la primera obra que tenemos datada en España en homenaje al francés, titulada *Thrénodie ou Funérailles antiques à la mémoire de Erik Satie*. Compuesta a comienzos de 1926, la pieza fue concebida como una elegía tras el fallecimiento del músico. De ahí su lenguaje *a la manière* del francés, en el que Viñes se apropia de los rasgos distintivos de su primer

⁷⁴ Vid. VALVERDE FLORES, Tamara, *Joaquín Nin Castellanos (1849-1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto hispano-francés*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020.

⁷⁵ TURINA, Joaquín, «París», *Revista musical*, (Bilbao), año V, n.º 6, junio de 1913, p. 161. Cit. en Aráez Santiago, Tatiana, *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 227.

⁷⁶ ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana, «Erik Satie y la música moderna a través de los escritos turinianos», ponencia presentada en el Congreso Internacional *Música en los márgenes. Reflejos de Erik Satie en la creación artística*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 24 de junio de 2021.

estilo, como el tono místico, el discurso lento y monótono, el ritmo repetitivo de carácter hipnótico, la simplicidad melódica exenta de desarrollo motivico, el diatonicismo y el estatismo armónico (véase Fig. 7). Lógicamente, el contexto fúnebre invita a eludir las propuestas más irónicas y desenfadas de quien había sido campeón del humor, y evocar en cambio las composiciones meditativas de la época en que estaba en conexión con Joséphin Péladan.

à la mémoire de ERIK SATIE

THRENODIE

ou
Funérailles antiques

11

RICARDO VIÑES

PIANO

Moderato

8^e basse (cuvres) (percussion)

Danse sacrée

à la fois mesuré et sans rigueur

8^e basse

(marqué mais doux) (crotales)

15

15

cèdez un peu (harpe antique) a tempo

5 4 35

poco rit.

lumineux

Fig. 7. Ricardo Viñes. *Threnodie ou Funérailles antiques* à la mémoire de Erik Satie, p. 1⁷⁷.

⁷⁷ La edición está realizada en Barcelona, L'Institut Français en Espagne, [1945].

En resumidas cuentas, si hacemos un balance general, podemos afirmar que en España, al igual que ocurrió en Francia, hay que esperar a finales de los años diez, incluso a los años veinte para que Satie fuera considerado como un posible modelo compositivo por las jóvenes generaciones de compositores; y aun así, este influjo debe valorarse con ciertas reservas, según veremos a continuación.

Las inercias historiográficas han tendido a vincular a Satie —y al grupo de *Les Six*— con los músicos de la Generación del 27, y en particular con el Grupo de los Ocho de Madrid. Posiblemente esta filiación proceda de los propios protagonistas, que desde la presentación del grupo en la Residencia de Estudiantes, en noviembre de 1930, se proclamaron como sucesores de esta poética revolucionaria. Dicha presentación fue realizada mediante dos manifiestos que —según podemos observar— contienen deudas más que evidentes con los escritos de Satie y Cocteau, desde su tono irónico y desenfadado hasta los preceptos artísticos que postulan, pasando incluso por el vocabulario empleado⁷⁸. Véase como ejemplo la alusión a una música «surgida del interior», hecha «para amueblar interiores espirituales» de la que habla Juan José Mantecón⁷⁹, hija directa de la «musique d'ameublement» ideada por Satie; o las siguientes frases cargadas de ironía y antidogmatismo que pronunció Pittaluga en su conferencia:

Todos nosotros amamos la música, toda la música, sin más condiciones que una: que nos guste. Hacer profesión de fe estética es una decisión demasiado grave para mí: sólo se puede hacer procediendo por modo simpático. Las mujeres nos gustan todas, menos las feas; la música, toda es buena, si nos agrada. Por mi parte, yo descubro cada día una nueva; ayer fue la música admirable de Liszt, y mañana será música, avidez de música. Pero de música auténtica, sin otro valor que este: musicalidad. Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes del destino, sin física, sin metafísica (cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaos a temblar, le salen los truculentos argumentos de las sinfonías de mi tocayo Gustav Mahler). Yo no sé lo que hay que hacer, pero sí sé muchas cosas que no hay que hacer: no romanticismo, no cromatismo, no divagación, no (y esto es muy personal), no emplear jamás un acorde de séptima disminuida. ¿Qué es, pues, lo que se debe hacer? ¡Ah, eso cualquiera sabe! claro que en esa misma ignorancia está el verdadero valor que es, en arte, la inconsciencia⁸⁰.

En el plano teórico, parece evidente que los miembros del Grupo de los Ocho asumieron el magisterio de Satie; pero si nos circunscribimos al catálogo de estos creadores —que cada vez conocemos más y mejor—, no podemos ser tan categóricos en

⁷⁸ Al hablar de los dos manifiestos aludimos a los siguientes escritos: PITTALUGA, Gustavo, «Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de diciembre de 1930, pp. 13-14; y Texto de presentación pronunciado por Juan José Mantecón en la conferencia-concierto celebrada en el Lyceum Club Femenino Español de Madrid el 26 de junio de 1930. Fundación Juan March, sign.: M-Doc 014Man, 24 hojas mecanografiadas.

⁷⁹ Texto de presentación pronunciado por Juan José Mantecón, h. 22.

⁸⁰ PITTALUGA, Gustavo, «Conferencia de Gustavo Pittaluga...», pp. 13-14.

nuestras afirmaciones. En el ámbito compositivo las huellas de esta influencia fueron puntuales, y no se muestran en estado puro más que en un número reducido de obras.

Precisamente uno de los músicos más proclives a emular estos discursos fue Juan José Mantecón, en cuya producción —sumamente versátil— combina la vanguardia con la tradición, el lirismo con la ironía. Es justamente en aquellas obras en las que explota el humor en las que se aprecia particularmente la marca de Satie, aunque también la de Igor Stravinsky. Buena muestra de ello es *Circo* (1921), una obra de pequeñas dimensiones y carácter jocosos, en la que se huye de los temas trascendentes o poéticos para adentrarse en la extravagante realidad del espectáculo circense, tal y como había hecho previamente Satie⁸¹. Mantecón emula también al compositor francés al introducir en su partitura unas travesías indicaciones verbales destinadas a los intérpretes, concebidas a modo de paratexto. Por ejemplo, en los compases finales de «La serenata del grillo» indica «con ganas de terminar»; en «El oso triste» señala «Baila la mona» y en la coda de «El vals de los mosquitos» apunta «Apresurando el vuelo». Musicalmente los paralelismos saltan a la vista: si tomamos como ejemplo la segunda pieza, titulada «El oso triste», observamos que esta se caracteriza por su laconismo, su melodía intrascendente, su textura simplificada, el uso de sencillos ostinatos en el bajo y el ritmo repetitivo. Además, apreciamos ciertas audacias armónicas características del músico francés, como el efecto politonal generado por la superposición del Si bemol eolio del acompañamiento y el La eolio de la mano derecha en el comienzo de la pieza (véase Fig. 8).

Mención aparte merece el contexto catalán, en donde la veneración por el músico desembocó en su asimilación temprana. No es este lugar para abordar un estudio sistemático sobre la aportación de Satie a la escena musical barcelonesa, pero sí podemos recordar algunos ejemplos ilustrativos de esa traslación, muchos de ellos recopilados previamente por Juan Manuel Bonet⁸².

Llama la atención que desde fechas muy tempranas Satie mantuvo contacto epistolar con figuras destacadas de la vida musical barcelonesa como Antonio Nicolau⁸³. Por otro lado, no podemos hablar del influjo de Satie en España sin citar a Manuel Blancafort, quien llegó a conocer personalmente al músico francés y admitió haber recibido su influencia durante los años veinte. En una entrevista concedida en 1927 afirmaba que su simpatía por Satie no tenía límites⁸⁴; y esa simpatía aflorará en algunas

⁸¹ Para un análisis completo de esta obra, *vid.* PALACIOS, María, *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, pp. 313-321.

⁸² BONET, Juan Manuel, «Erik Satie, la pista hispánica...», <http://www.albertoreguera.com/old/t18.htm> (consultado el 20/11/2023).

⁸³ Véase la carta hológrafa de Erik Satie a Antoni Nicolau, enviada desde París el 1 de marzo de 1896. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sign.: CAT CEDOC 3.3.83.

⁸⁴ «Entrevista con Manuel Blancafort», *Vasco*, Marsella, 1927. Cit. «Entrevista con Manuel Blancafort», *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*, catálogo de la exposición, Casares Rodicio, Emilio (ed.), Madrid, INAEM, 1986, p. 230.

de sus obras adscritas a la estética circense, como el *Parc d'atraccions*, y en particular en su «Polca de l'equilibrista», de la que decía su autor: «Esta obra a pesar de su inspiración inmediata en las fiestas barcelonesas respira de una manera clara el París de entonces, en el que producían su música Stravinsky, Satie y el Grupo de los Seis»⁸⁵.

9

EL OSO TRISTE

II
(Adagio)

JUAN JOSÉ MANTECÓN.

Muy lento. Melancólico y cantabile.

PIANO *p* e *legato*.

Pesado monótono y bien marcado.

col Fa

rit.

sin expresión.

p

creciendo. mf

f áspero.

más ligero.

(Baila la maná) *suave acol.*

acelerando.

8

EDITORIAL
"MÚSICA ESPAÑOLA"
ARENAL 3 MADRID.

M- 541 - E

Tous droits d'exécution publique de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Fig. 8. Juan José Mantecón. «II. El oso triste», *Circo*, p. 8⁸⁶.

⁸⁵ Declaraciones de Manuel Blancafort recogidas en CASARES RODICIO, Emilio. «Manuel Blancafort, o la afirmación de la nueva música catalana», *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca...*, p. 113.

⁸⁶ MANTECÓN, Juan José, *Circo*, Madrid, Editorial Música española, [s.a.].

Lo dicho sobre Blancafort puede extrapolarse a Frederic Mompou, cuya filiación con Satie ha sido señalada desde hace décadas, debido a ciertas concomitancias entre ambos autores, como la brevedad, el carácter estático y el tono primitivista de sus piezas⁸⁷. Más recientemente el investigador Adolf Pla i Garrigós ha alertado de la necesidad de analizar con cautela dichas analogías, dada la psicología contraria de ambos personajes⁸⁸. De hecho, Mompou manifestó reiteradas reservas hacia la música de Satie, a la que alude en tono irónico en comentarios como el que sigue: «Un verdadero Satie no podía existir antes que un Stravinsky»⁸⁹. Incluso en los años veinte juzgó su obra de forma severa, aludiendo a las *Danses Gothiques* como «intentos fracasados e impotentes de una sensibilidad que funciona muy bien pero con un talento que no le responde»⁹⁰.

Queda claro que las diferencias entre Mompou y Satie son muchas; pero a la postre, esa sensibilidad acabó impactándole, y aunque fuera indirectamente, el músico catalán encontró en el francés una referencia en la que mirarse. Por eso en 1970, al reflexionar con perspectiva histórica sobre sus inicios musicales y su búsqueda de la máxima expresión con los mínimos medios posibles, Mompou aludió entre sus modelos y principales representantes de esta tendencia al pintor Henri Rousseau —célebre por su arte naïf— y al músico Erik Satie⁹¹.

Aunque de una generación posterior, también estuvo ligado al autor de *Parade* Xavier Montsalvatge, quien —como registra Bonet— recuerda en sus *Papeles autobiográficos* que una de las primeras cosas que hizo «cuando visitó París por primera vez, en 1933, fue comprarse partituras de Satie»⁹².

Después de este barrido apresurado por las principales líneas compositivas españolas hasta los años 30, todo nos lleva a concluir que el influjo de Satie fue escaso en el ámbito musical, y muy centralizado en el foco catalán. Nada que ver con lo que ocurriría unas décadas más tarde, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando el francés se convertirá en un auténtico ícono, revisitado por numerosos músicos. Basta recordar las obras de Joan Comellas Maristany, apodado el Satie de Masnou en clara alusión

⁸⁷ PAINE, Richard, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music, with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*, Nueva York / Londres, Garland Publishing, 1989, p. 63.

⁸⁸ PLA I GARRIGÓS, Adolf, *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 244.

⁸⁹ MOMPou, Frederic, Comentarís sobre música, Fondo Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya, sign.: M4986/41. Cit. en PLA I GARRIGÓS, Adolf, *Frederic Mompou: música i pensament...*, p. 244.

⁹⁰ Carta de Frederic Mompou a Manuel Blancafort, enviada desde París el 8 de mayo de 1926. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Ja veus tu mateix aquelles danses gothiques de Erik Satie que va fer-te sentir en Viñes, no són més que intens fracassats i impotents d'una sensibilitat que funciona molt bé però d'un talent que no li respon*». Cit. en PLA I GARRIGÓS, Adolf, *Frederic Mompou: música i pensament...*, p. 244.

⁹¹ MOMPou, Frederic, Full amb conceptes, Fondo Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya, sign.: M4986/22. Cit. en PLA I GARRIGÓS, Adolf, *Frederic Mompou: música i pensament...*, p. 196.

⁹² BONET, Juan Manuel, «Erik Satie, la pista hispánica...», reproducido en <http://www.albertoreguera.com/old/t18.htm> (consultado el 20/11/2023).

a la sencillez de su estilo y a su falta de formación académica, que él suplía con una fina sensibilidad hacia la música; o el influjo ejercido sobre Juan Hidalgo, el artista multimedia fundador del grupo Zaj; por no hablar de las propuestas más recientes, ya en propio siglo XXI, que escapan al ámbito cronológico marcado en esta presentación.

EPÍLOGO: RESONANCIAS SATIENIANAS EN LA LITERATURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Para calibrar la influencia de Satie en la denominada Edad de Plata del arte español es necesario abrir el campo de mira al terreno de la literatura y las artes plásticas pues, por curioso que pueda parecer, fue en estas parcelas donde las reminiscencias al compositor se hicieron más fecundas. Por limitaciones de tiempo y espacio, emplazo este estudio para una posterior ocasión, pero no renuncio a ilustrar estos trasvases artísticos con algunos ejemplos paradigmáticos, protagonizados por personajes neurálgicos de las vanguardias históricas, y dotados de una buena dosis de experimentación⁹³.

En la pintura, los guiños y homenajes a Satie fueron recurrentes. Manuel Ángeles Ortiz conoció al músico en París y realizó los decorados y marionetas para el estreno póstumo de *Geneviève de Brabante*, ofrecida el 17 de mayo de 1926 en el Théâtre des Champs-Élysées⁹⁴. Ese mismo año Salvador Dalí pintó su «Mesa delante del mar (Homenaje a Erik Satie)», un bodegón cubista pero con un estilo renovado en el que —como él mismo apuntó— el «instinto» y el «lirismo» prevalecieron sobre las tendencias «cerebrales» y «geométricas»⁹⁵. La pajarita y el monóculo que se aprecian en el óleo remiten a la imagen pública que el compositor proyectó de sí mismo.

El legado de Satie invitó a todo tipo de traslaciones también en la esfera literaria. De este modo, el poeta futurista y crítico literario Guillermo de Torre citó en dos ocasiones a Satie en su ensayo histórico-crítico *Literaturas europeas de vanguardia* —un libro de cabecera para todos los que abrazaron la modernidad—, como guía estético y símbolo de la renovación escénica⁹⁶. Nada que ver, desde luego, con el silencio que guardó Adolfo Salazar en torno al compositor francés en su *Música y sociedad en el siglo xx*⁹⁷, pese a la temática que vertebra el libro. Comparar la actitud de ambos críticos nos arroja un retrato muy claro de la acogida que tuvo Satie en los círculos musicales y literarios.

⁹³ Quiero dejar constancia de que muchas de las referencias incluidas en esta sección proceden del artículo de Bonet citado en la nota precedente.

⁹⁴ WOLPERT, Martin, *Modern Figurative Paintings: 1890-1950. The Paris Connection*, Schiffer Publishing, 2003, p. 204.

⁹⁵ Estas declaraciones las realiza Salvador Dalí en carta enviada a Josep Dalmau en octubre de 1926. Cit. FANÉS, Félix, *Salvador Dalí. The Construction of the Image, 1925-1930*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 34.

⁹⁶ TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1925, pp. 155 y 156.

⁹⁷ SALAZAR, Adolfo, *Música y sociedad en el siglo xx. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, México, La Casa de España en México, 1939.

Buen termómetro de esta acogida son las noticias publicadas en *El Sol*, un periódico atento a cuanta novedad acontecía en materia cultural. En esta línea se inscribe la nota crítica de Xavier Abril, poeta y narrador peruano, introductor del surrealismo en su país y posteriormente afincado en España. Bajo el título de «Reloj musical de Erik Satie»⁹⁸, el escritor pondera la aportación del músico con expresiones verbales contrastantes y llenas de plasticidad, al definirlo como «añas de puro lírico», «diablillo lírico en ascensión de música» o «geometría pura de lo nuevo clásico».

Otros personajes de peso en la escena literaria española que mostraron su proximidad con Satie fueron el chileno Vicente Huidobro y el peruano César Vallejo, quienes mantuvieron un contacto directo con el músico⁹⁹. También los poetas del 27 fueron permeables a este artista poco ortodoxo, coincidiendo con el momento en que el músico era legitimado (casi entronizado) en el París de entreguerras. La razón es evidente: su apertura hacia las vanguardias los induciría a mirar con simpatía las *boutades* del pianista del Chat Noir. De ahí que, pese a la multiplicidad estética del grupo, las muestras de afición sean abundantes. Testigos muy directos recuerdan el interés de Federico García Lorca por las soluciones compositivas de Satie¹⁰⁰; y de algún modo también fascinó a José Bergamín, quien en su primer libro de poemas, *El cohete y la estrella* (1923), dedicó al músico dos de sus más conseguidos aforismos, que rezan así: «Erik Satie no dice lo contrario que Debussy; dice lo mismo, sólo que a la inversa»; y «Satie es a Debussy todo lo contrario que Liszt a Wagner»¹⁰¹.

Finalmente, al margen de los homenajes y guiños directos, la estética iniciada por Satie caló hondo en los literatos de esa generación y afloró en obras que, a priori, nada tienen que ver con el músico. Muestra de ello son los versos que reproducimos a continuación, pertenecientes al poema «Harold Lloyd, estudiante» de Rafael Alberti, escritos en 1929:

¿Tiene usted el paraguas?
Avez-vous le parapluie?
No, señor, no tengo el paraguas.
Non, Monsieur, je n'ai pas le parapluie.

⁹⁸ ABRIL, Xavier, «Orientación de la aguja lírica. Reloj musical de Erik Satie», *El Sol*, Madrid, 13 de octubre de 1931, p. 2.

⁹⁹ Huidobro se refiere a Satie como un viejo y querido amigo, mientras que Vallejo lo incluye entre sus ídolos. Vid. *The Selected Poetry of Vicente Huidobro*, Guss, David M. (ed.), Nueva York, New Directions Books, 1981, p. XII; y FRANCO, Jean, *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 141.

¹⁰⁰ GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Mario Hernández (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 425.

¹⁰¹ BERGAMÍN, José, *El cohete y la estrella*, Madrid, Índice, 1923, p. 47. Para corroborar su defensa del cubismo sobre el impresionismo y su proximidad a los postulados de Jean Cocteau, vid. también las pp. 52-54.

Alicia, tengo el hipopótamo.
 L'hipotame para ti.
 Avez-vous le parapluie?
 Oui.
 Yes.
 Si.
 Que, cual, quien, cuyo.
 Si la lagarta es amiga mía,
 Evidentemente el escarabajo es amigo tuyo.
 ¿Fuiste tú la que tuvo la culpa de la lluvia?
 Tú no tuviste nunca la culpa de la lluvia.
 Alicia, Alicia, yo fui,
 yo que estudio por ti
 y por esta mosca inconsciente, rui señor de mis gafas de flor [...] ¹⁰².

El poema está dedicado al actor cómico estadounidense Harold Clayton Lloyd, uno de los mejor pagados en el universo cinematográfico en los años veinte. No existe, pues, vínculo alguno con Satie, sobre quien —hasta donde conocemos— Alberti guardó un silencio absoluto. Sin embargo, la alusión al paraguas (tan satieniano), las alocuciones en francés, el protagonismo de lo absurdo, el humor como elemento neurálgico y la transposición de recursos de otras artes (en este caso cinematográficas) al campo poético entroncan con las propuestas del maestro de la subversión, vengan por la vía que vengan dichas influencias. Mediante una sucesión de fórmulas disparatadas Alberti parodia el proceso de aprendizaje de Harold Lloyd, convertido en estudiante, y provoca el desconcierto en el lector; dos recursos —la parodia y la incitación a la carcajada a través de lo inesperado— que encabezan el legado estético del francés, y que ejemplifican hasta qué punto el músico se convirtió en una figura de referencia para las vanguardias a partir de los años veinte.

Otro caso análogo en el que se desafían las normas tradicionales puede verse en «Verbos» de Gerardo Diego, un poema que incide en la imprevisibilidad del discurso al incluir las fórmulas verbales declinadas a la manera escolar ¹⁰³. Como antes lo hiciera Alberti, Diego introduce efectos conceptuales sorprendentes y da paso a un lenguaje hilarante y anti-convencional, en la estela de Satie. Sirvan ambas creaciones poéticas como ejemplo de la inspiración más indirecta y soterrada que ejerció el músico francés en los artistas del 27, cuyo alcance está aún pendiente de estudiar en profundidad.

¹⁰² ALBERTI, Rafael, «Harold Lloyd, estudiante», *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), *Obras completas. Poesía I*, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 585.

¹⁰³ GÓMEZ ESPINOSA, Juan, *Puntos de encuentro: recursos y visiones compartidos por la poesía española y la música entre 1900 y 1936 a través de la poesía de Gerardo Diego*, Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2018, p. 242.

BIBLIOGRAFÍA

- «Entrevista con Manuel Blancafort», *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*, catálogo de la exposición, Casares Rodicio, Emilio (ed.), Madrid, INAEM, 1986.
- ACKER, Yolanda F., «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)», *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Nommick, Yvan y Álvarez Cañibano, Antonio (eds.), [Granada, Madrid], Archivo Manuel de Falla - Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM, 2000.
- ALBERTI, Rafael, «Harold Lloyd, estudiante», *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), *Obras completas. Poesía I*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- ARÁEZ SANTIAGO, Tatiana, «Erik Satie y la música moderna a través de los escritos turinianos», ponencia presentada en el Congreso Internacional *Música en los márgenes. Reflejos de Erik Satie en la creación artística*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 24 de junio de 2021.
- *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- BERGAMÍN, José, *El cohete y la estrella*, Madrid, Índice, 1923, p. 47.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima, «La construcción de la imagen del compositor Erik Satie (1866-1925) proyectada por sus amigos artistas: de la bohemia de Montmartre a la vanguardia parisina», *El artista, mito y realidad*, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza / Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 311-322.
- BONET, Juan Manuel, «Erik Satie, la pista hispánica (una nota y una antología)», *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, Catálogo de la exposición, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno / Centre Julio González, 1996, <http://www.albertoreguera.com/old/t18.htm> (consultado el 20/11/2023).
- BRAVO, Federico, «Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de bohemia*», *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et le renouveau esthétique (1920-1936)*, Riesgo, Begoña (ed.), Nantes, Editions du Temps, 2007, pp. 34-62.
- Corpus Barga. Viajes por Italia*, Ramoneda, Arturo (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2003.
- FANÉS, Félix, *Salvador Dalí. The Construction of the Image, 1925-1930*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- FERREIRO CARBALLO, David, *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922)*, Trabajo de fin de máster, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Musicología), 2015.
- FRANCO, Jean, *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- GALLÉN, Enric, «Jean Cocteau a l'escena catalana (1917-1966)», *Caplletra*, n.º 53, otoño de 2012, pp. 35-64.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Mario Hernández (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El circo*, Madrid, Imprenta Latina, 1917.
- GÓMEZ ESPINOSA, Juan, *Puntos de encuentro: recursos y visiones compartidos por la poesía española y la música entre 1900 y 1936 a través de la poesía de Gerardo Diego*, Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2018.
- HANLON, Ann-Marie, *Satie and the French Musical Canon. A Reception Study*, Tesis doctoral, Newcastle University.
- LAPLANA, Josep de C., *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de la Abadía de Montserrat, 1995.

- LERENA, Mario, «“Madrid brillante”: modernismo y vanguardia de una década prodigiosa (c. 1910-1920)», *El Teatro de Arte. Libro de las Jornadas de Zarzuela en Cuenca*, González Lapuente, Alberto y Honrado Pinilla, Alberto (eds.), Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2016.
- MANTECÓN, Juan José, *Circo*, Madrid, Editorial Música española, [s.a.].
- MILNER GARLITZ, Virginia, *El centro del círculo. La lámpara maravillosa de Valle Inclán*, Santiago de Compostela, Cátedra Valle Inclán / Universidad de Santiago de Compostela.
- MOLFULLEDA, Conxita, «El impacto de las representaciones de la compañía de Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)», *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, n.º 8, 2004, pp. 7-41.
- MOMPOU, Frederic, *Comentarios sobre música*, Fondo Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya, sign.: M4986/41.
- *Full amb conceptes*, Fondo Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya, sign.: M4986/22.
- NAGORE FERRER, María, «Hacia una definición de Generación del 14 musical en el contexto de la Edad de Plata de la cultura española», *Musicología en transición*. Marín-López, Javier; Mazuela-Anguita, Ascensión; Pastor-Comín, Juan José (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2022, pp. 1423-1444.
- NORTHWESTERN UNIVERSITY LIBRARY, Evanston (Estados Unidos).
- PAHISSA, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, nueva ed. ampliada, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1953.
- PAINE, Richard, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music, with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*, Nueva York / Londres, Garland Publishing, 1989.
- PALACIOS, María, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.
- PLA I GARRIGÓS, Adolf, *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás, *El sonido de la República: la política musical en España entre 1931 y 1939*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2023.
- RUSIÑOL, Santiago, *Desde el molino*, Barcelona, Tipografía 2L'Avenç, 1894.
- SALAZAR, Adolfo, *Epistolario, 1912-1958*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- *Música y sociedad en el siglo xx. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, México, La Casa de España en México, 1939.
- SATIE, Erik, *Correspondance presque complète*, Volta, Ornella (ed.), [París], Fayard, 2000.
- SCHOENBERG, Arnold, *Pierrot lunaire*, Viena, Universal Edition, 1914, Archivo Manuel de Falla, sign.: 819.
- The Selected Poetry of Vicente Huidobro*, Guss, David M. (ed.), Nueva York, New Directions Books, 1981.
- TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1925.
- VALLE MARTÍ, Anna del, *El Neguit del Desig. Joan Miró, 1900-1932*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de bohemia*, Alonso Zamora, Vicente (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- VALVERDE FLORES, Tamara, *Joaquín Nin Castellanos (1849-1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto hispano-francés*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020.

- VÍLCHEZ RUIZ, Carmen E.; SANTOS ZAS, Margarita; MASCATO REY, Rosario; SERRANO ALONSO, Javier; ABALO GÓMEZ, Adriana y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Francisca (eds.), *Archivo Digital Valle-Inclán (1888-1936)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2018, <http://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/imagen/iconografia/ver/C67-jpg.htm> (consultado el 15/11/2023).
- VILLAR, Rogelio, «Músicos ilustres españoles: Manuel de Falla», *Por esos mundos*, año XVII, n.º 258, 1 de agosto de 1916, pp. 161-167.
- VOLTA, Ornella, «Le rideau se lève sur un os. Quelques investigations autour d'Erik Satie», dossier Erik Satie, *Revue Internationale de la Musique Française*, vol. 8, n.º 23, junio de 1987, pp. 7-98.
- «Ricardo Viñes y Erik Satie: el encuentro de dos poetas», *Ricard Viñes, el pianista de las vanguardias*, Bernadó, Màrius (ed.), Lleida, Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida (Museu d'Art Jaume Morera), 2007, pp. 331-335.
- WHITING, Steven Moore, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- WOLPERT, Martin, *Modern Figurative Paintings: 1890-1950. The Paris Connection*, Schiffer Publishing, 2003, p. 204

SEGUNDAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN