



Quodlibet

79

JULIO 2023

*Inmaculada Martínez Ayora*

*Pablo Gastaminza*

*Marta Vela*

*Albert Fontelles-Ramonet*

*Úrsula San Cristóbal*



**DIRECTOR**

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

**DIRECTORA ADJUNTA**

Nieves Hernández-Romero (UAH)

**CONSEJO EDITORIAL**

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),  
Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Loriga (COMPOSITOR, EX DIRECTOR DE QUODLIBET), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (ESMUC, SCHOLA ANTIQUA), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

**COMITÉ CIENTÍFICO ASESOR**

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ), Chris Collins (UNIV. BANGOR, GALES), Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE), Gonzalo Martínez (UNIV. TALCA, CHILE), Yvan Nommick (UNIV. PAUL VALÉRY MONTPELLIER III), Ana Vega Toscano (UAM, RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

**COLABORAN EN ESTE NÚMERO**

Inmaculada Martínez Ayora, Pablo Gastaminza, Marta Vela, Albert Fontelles-Ramonet, Úrsula San Cristóbal, Joan Borràs Grau, Lorena Munilla Rodríguez

**SECRETARÍA TÉCNICA**

Sergio Garrido Mariotte

**REVISIÓN DE TEXTOS**

Cathy McGee

**MAQUETACIÓN**

Ronda Vázquez Martí

**DISEÑO**

Concha Langle

**RECEPCIÓN DE ORIGINALES Y CORRESPONDENCIA**

Aula de Música de la Universidad de Alcalá  
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)  
E-mail: quodlibet@uah.es  
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66

Los textos publicados en Quodlibet son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.

Depósito Legal: M-5433-1995. eISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2023.79>

SUMARIO

EDITORIAL

QUODLIBET

6. RETÓRICA Y SOLMIZACIÓN EN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA* DE SEBASTIÁN DURÓN (\*1660-†1716)

**Inmaculada Martínez Ayora**

39. EL CARDENAL MAZARINO Y LA *DANCE GITTARS CHACONY* EN *DIDO* Y *ENEAS* DE H. PURCELL. ¿LA CONEXIÓN IMPOSIBLE?

**Pablo Gastaminza**

57. ¿PODRÍA SER FLORENCIO LAHOZ EL AUTOR DE LOS TEMAS DE JOTA ARAGONESA UTILIZADOS POR GLINKA Y LISZT?

**Marta Vela**

91. IGOR STRAVINSKY Y BARCELONA: UNA PROMESA INCUMPLIDA

**Albert Fontelles-Ramonet**

DOCUMENTOS

132. LABELLE Y EL PROBLEMA DE LA ESTÉTICA RELACIONAL: UNA REVISIÓN CRÍTICA

**Úrsula San Cristóbal**

LIBROS

142. BANDAS DE MÚSICA: CONTEXTOS INTERPRETATIVOS Y REPERTORIOS

**Joan Borràs Grau**

144. HISTORIA, ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LA *POÉTICA MUSICAL*. LA «CONSTELACIÓN STRAVINSKI» EN EL PARÍS DE ENTREGUERRAS

**Lorena Munilla Rodríguez**



EDITORIAL

QUODLIBET

6. RHETORIC AND SOLMIZATION IN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA* BY SEBASTIÁN DURÓN (\*1660-†1716)  
**Inmaculada Martínez Ayora**
39. THE CARDINAL MAZARINE AND THE *DANCE GITTARS CHACONY* IN *DIDO AND AENEAS* BY H. PURCELL.  
THE IMPOSSIBLE CONNECTION?  
**Pablo Gastaminza**
57. COULD BE FLORENCIO LAHOZ THE AUTHOR OF THE ARAGONESE JOTA THEMES USED BY GLINKA AND LISZT?  
**Marta Vela**
91. IGOR STRAVINSKY AND BARCELONA: AN UNFULFILLED PROMISE  
**Albert Fontelles-Ramonet**

DOCUMENTS

132. *LaBelle* AND THE RELATIONAL AESTHETIC ISSUE: A CRITICAL REVIEW  
**Úrsula San Cristóbal**

BOOKS

142. *MUSIC BANDS: INTERPRETATIVE CONTEXTS AND REPERTORY*  
**Joan Borràs Grau**
144. *HISTORY, AESTHETICS AND POLITICS IN THE POETICS OF MUSIC. THE «STRAVINSKY CONSTELLATION» IN INTERWAR PARIS*  
**Lorena Munilla Rodríguez**

SUMMARY



EDITOR-IN-CHIEF

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nieves Hernández-Romero (UAH)

ASSISTANT EDITORS

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),  
Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Loriga (COMPOSER, FORMER EDITOR-IN-CHIEF OF *QUODLIBET*), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (ESMUC, SCHOLA ANTIQUA), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

EDITORIAL BOARD

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ),  
Chris Collins (UNIV. BANGOR, GALES),  
Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE),  
Gonzalo Martínez (UNIV. TALCA, CHILE), Yvan Nommick (UNIV. PAUL VALÉRY MONTEPELLIER III), Ana Vega Toscano (UAM, RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Inmaculada Martínez Ayora, Pablo Gastaminza,  
Marta Vela, Albert Fontelles-Ramonet,  
Úrsula San Cristóbal, Joan Borràs Grau,  
Lorena Munilla Rodríguez.

TECHNICAL SECRETARY

Sergio Garrido Mariotte

TEXTS REVIEW

Cathy McGee

LAYOUT

Ronda Vázquez Martí

DESIGN

Concha Langle

MANUSCRIPT SUBMISSION

Aula de Música de la Universidad de Alcalá  
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)  
E-mail: quodlibet@uah.es  
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66

The texts published in Quodlibet are exclusive responsibility of its respective authors.

Legal Deposit: M-5433-1995, eISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2023.79>



Estimados lectores

La Universidad de Alcalá está de celebración; este año se conmemora el 25 aniversario de su declaración por la Unesco como Ciudad Patrimonio de la Humanidad, cumpliendo con las condiciones requeridas, la posesión de «Valor Universal Excepcional». Las Directrices Prácticas para la implementación de la Convención del Patrimonio Mundial, en su párrafo 49, establecen lo siguiente:

*Valor universal excepcional significa una importancia cultural y/o natural tan extraordinaria que trasciende las fronteras nacionales y cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad. Por lo tanto, la protección permanente de este patrimonio es de capital importancia para el conjunto de la comunidad internacional... el concepto fundamental que sustenta la Convención del Patrimonio Mundial es el de Valor Universal Excepcional... es la piedra de toque que valida todos los bienes inscritos. Una propuesta de inscripción tiene por principal objeto explicar en qué consiste el bien, por qué posee un posible Valor Universal Excepcional y de qué modo podrá mantenerse, protegerse, conservarse, administrarse, monitorearse y darse a conocer dicho valor.*

Debemos estar contentos con este galardón, y luchar para ser merecedores de esta distinción todos los días, aunque podríamos hacernos una pregunta: ¿cuál es nuestro Patrimonio? En el caso monumental no hay discusión; la Manzana Cisneriana es de un indudable valor patrimonial, y la conservación de esos inmuebles históricos a cargo de la Sociedad de Condueños durante el traslado de la actividad universitaria a Madrid es un caso infrecuente y valioso donde la sociedad civil se une para preservar su patrimonio artístico y diferencial, un ejemplo de asociacionismo en pleno siglo XIX, en esta España tan poco proclive a dichas actividades; lo sucedido daría para que Borges escribiera un cuento de Realismo Mágico, que no os quepa la menor duda. Gracias a esa iniciativa y a la vuelta de la Universidad en 1977 a su hogar primigenio (como refundación) podemos disfrutar de este galardón tan merecido.

¿Y cuál es nuestro otro patrimonio? Pues la Universidad como institución (educación, investigación, divulgación, cultura) y sus alumnos. Los estatutos fundacionales de la Universidad de Alcalá fueron tomados como inspiración y ejemplo para la creación de las primeras universidades en el Nuevo Mundo y muchos de nuestros estudiantes han destacado en distintas áreas del saber y la cultura. Como músicos recordamos con especial cariño las palabras de Juan Bermudo, el autor del libro *Declaración de instrumentos musicales*, que en 1549 nos decía lo siguiente:

*Dios por su infinita bondad me había dado alguna inteligencia en Música, mayormente después que en la famosa y doctísima universidad de Alcalá oí las matemáticas.*

Eran otros tiempos, donde la Música formaba parte del *Quadrivium* (de las ciencias, no de las humanidades), donde la *Armonía de las Esferas* regulaba el orden del cosmos con su música universal, donde se utilizaba la longitud de una cuerda vibrante para estudiar las *proporciones numéricas armoniosas* y donde se tomaba la interválica musical como medida del universo conocido.

En todo caso, no nos pongamos nostálgicos y hagamos todo lo posible para tomar un digno relevo a ese pretérito musical. A modo de pequeño homenaje a ese pasado, este número incluye un artículo que tiene como uno de sus protagonistas al que seguramente ha sido (al menos, en el siglo XVII) el alumno extranjero más insigne de la Universidad de Alcalá: el Cardenal Julio Mazarino, primer ministro de Francia y tutor de Luis XIV, al cual inculcó y fomentó su amor por las artes musicales y el *ballet*. Mazarino fue un gran mecenas de la cultura (patrocinando a Corneille y Descartes entre otros) e introdujo la ópera italiana en París. A su muerte, su biblioteca privada se convirtió en el germen de la primera biblioteca pública de Francia. Sus logros como político e impulsor de las artes y el conocimiento son numerosos; nos gustaría pensar que parte de esas acciones y actitudes fueron planificadas y desarrolladas gracias a lo aprendido y vivido durante los tres años que fue alumno de nuestra universidad.

Para concluir este editorial y tratando lo que nos compete, seguiremos trabajando para continuar este viaje *excepcional* y seguir siendo merecedores de portar esos *valores universales*, en nuestro caso, la investigación, la divulgación y el conocimiento.

Pablo Gastaminza

Alcalá de Henares 17 de junio de 2023

---

---

# RETÓRICA Y SOLMIZACIÓN EN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA* DE SEBASTIÁN DURÓN (\*1660-†1716)

## RHETORIC AND SOLMIZATION IN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA* BY SEBASTIÁN DURÓN (\*1660-†1716)

Inmaculada Martínez Ayora•

Universidad de Castilla-La Mancha

[inma.marayo@gmail.com](mailto:inma.marayo@gmail.com)

[orcid.org/0000-0003-0275-8061](https://orcid.org/0000-0003-0275-8061)

### RESUMEN

En el presente trabajo se establece una relación entre la solmización, como método de aprendizaje vigente en el siglo XVIII y la retórica musical de la obra teatral de Sebastián Durón, el último maestro de la Capilla Real de la dinastía de los Austrias, durante el reinado de Carlos II. Tomando como base el tratado *Música universal o principios universales de la música* del jesuita español Pedro de Ulloa, se establecerá una relación directa entre la denominada *Affektenlehre* y el sistema guidoniano que seguía en auge en la educación, para analizar desde la perspectiva novedosa que nos ofrece la retórica, la zarzuela *Veneno es de amor la envidia*, de Sebastián Durón.

**Palabras clave:** solmización; retórica; Sebastián Durón; Pedro de Ulloa; *Affektenlehre*; Barroco; zarzuela.

---

• Cursa sus estudios de Musicología en el Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia obteniendo la matrícula de honor en su TFG. Posteriormente, realiza el Máster en Patrimonio Musical en la Universidad Internacional de Andalucía, la Universidad de Granada y la Universidad de Oviedo. Actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral en la Universidad de Castilla La-Mancha, donde además es parte del personal investigador, y es investigadora del Centro de Estudios del Campo de Montiel (Ciudad Real). Sus investigaciones han versado sobre la música en los siglos XVII y XVIII.

Recepción del artículo: 21-09-2021. Aceptación del artículo: 03-12-2021.

**ABSTRACT**

In this work, a relationship is established between solmization, as a learning method during the 18<sup>th</sup> century, and musical rhetoric in the theatrical music of the last master of the Royal Chapel of the Habsburg dynasty, during the reign of Carlos II. On the basis of the treatise of the Spanish Jesuit Pedro de Ulloa, a direct relationship will be established between the so-called *Affektenlehre* theory and the Guidonian's system that continued to be used in education, to analyze it from the new perspective offered by the rhetoric, at the zarzuela *Veneno es de amor la envidia* by Sebastián Durón.

**Key words:** solmization; rhetoric; Sebastián Durón; Pedro de Ulloa; *Affektenlehre*; Baroque; zarzuela.

**I. INTRODUCCIÓN**

Los estudios acerca de la solmización en el panorama académico actual se han delimitado a unos pocos autores que se han especializado en ella, como es el caso de Samir Suez<sup>1</sup>. Sin embargo, este fenómeno ha acompañado a la educación musical en España hasta prácticamente el siglo XIX, cuando las desamortizaciones llevadas a cabo desde el siglo XVIII hasta la culminación de la llevada a cabo por Mendizábal entre los años 1836 y 1837<sup>2</sup> mermaron la influencia de la Iglesia sobre dichas enseñanzas.

Si atendemos al periodo en el que estuvo vigente como sistema educativo, podemos determinar una influencia directa en los compositores que procedían de capillas musicales. Este hecho, aunque pudiera parecer insignificante, nos abre una vía de investigación, que se dispone a determinar la relación de este sistema con las prácticas compositivas.

En este sentido, este estudio ha tomado como compositor representativo de la música teatral al maestro de la Real Capilla Sebastián Durón. Esta elección radica en la mínima influencia italiana en sus obras, tal y como nos detalla José María Domínguez<sup>3</sup>, incidiendo en que ésta se produce a partir de 1708, con el estreno de su obra *Decio y Eraclea*.

Por otro lado, se debe atender a los usos retóricos en las obras del momento, ampliamente estudiados, aunque en esta investigación se ha recurrido a un tratado en el que se combina con la solmización, creando así una relación directa. El tratado utilizado ha sido *Música universal o principios*

<sup>1</sup> Samir Suez, *La solmisación. Una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca* (Málaga: Ediciones Sí bemol, 2014).

<sup>2</sup> María Ángeles Sarget Ros, «Perspectiva histórica de la educación musical», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 15 (2000): 117-132.

<sup>3</sup> José María Domínguez, «Zarzuelas y comedias armónicas en palacio: Sebastián Durón y Serqueira», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol 3. La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016), 731.

*universales de la música* de Pedro de Ulloa<sup>4</sup>, publicado en 1717, donde se recogen las técnicas compositivas utilizadas por Durón en sus obras, tal y como apunta Virginia Acuña.<sup>5</sup>

En este caso, la obra elegida para este estudio ha sido *Veneno es de amor la envidia*, una zarzuela en dos jornadas, perteneciente a la trilogía que el autor manchego entrenó en el madrileño Corral de la Cruz durante su exilio en Francia, ya en el ocaso de su vida<sup>6</sup>, la cual trataremos ampliamente a continuación.

El objetivo principal de este trabajo es demostrar la influencia de la solmización en la práctica compositiva del momento, tomando esta obra como ejemplo representativo del periodo. Además, el estudio de la relación de la retórica y la solmización y, más concretamente, evaluar la correspondencia entre las figuras retóricas presentadas por Pedro de Ulloa en su tratado y esta zarzuela de Durón.

Atendiendo a un breve estado de la cuestión, la figura de este compositor ha sido ampliamente estudiada durante el siglo xx por investigadores como Antonio Martín Moreno<sup>7</sup>, además de otros autores como Nicolás Álvarez Solar-Quintes<sup>8</sup>, Miguel Querol Gavaldá<sup>9</sup> o Lothar Siemens<sup>10</sup>, cuyas publicaciones suponen el grueso de la investigación en la segunda mitad del siglo xx.

<sup>4</sup> Pedro de Ulloa, *Música Universal o principios universales de la música* (Madrid: Bernardo Peralta, 1717).

<sup>5</sup> Virginia Acuña, «Violencia y desesperación: la utilización de los afectos en las obras de música teatral de Sebastián Durón», en *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, ed. por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013), 99-143.

<sup>6</sup> Antonio Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral», en *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, ed. por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013), 15-77.

<sup>7</sup> Antonio Martín Moreno, «El músico Sebastián Durón: Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía», *Anuario musical* 27 (1972-1973): 163-188; y Antonio Martín Moreno, «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón», en *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo, (1662- 1704)*, ed. por José Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez del Fresno (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994), 95-156.

<sup>8</sup> Nicolás Álvarez Solar-Quintes, «Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón», *Anuario musical* 13 (1950): 225-259.

<sup>9</sup> Miguel Querol Gavaldá, «La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras», *Anuario musical* 28-29 (1973-1974): 208-220

<sup>10</sup> Lothar Siemens Hernández, «Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón», *Anuario musical* 18 (1963): 137-159; y Lothar Siemens Hernández, «Un dictamen de Pablo Nassarre (1694) probablemente relacionado con la polémica musical de Paredes y Durón», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 2, n.º 1 (1986): 173-186.

En la década de los 90 y bien entrado el nuevo milenio han surgido revisiones de su figura por parte de Paulino Capdepón Verdú<sup>11</sup> y, sobre todo, de Raúl Angulo Díaz<sup>12</sup>, quien ha rebatido algunas dataciones presentadas por investigaciones anteriores y certificados nuevas autorías a Durón.

Por otro lado, existen un gran número de estudios sobre retórica musical, siendo el monográfico de Rubén López Cano<sup>13</sup> la obra de referencia en España sobre esta temática, aunque hay infinidad de estudios al respecto<sup>14</sup>, aportando en este artículo los que han sido utilizados para esta investigación. Por su parte, los estudios del tratado de Pedro de Ulloa se limitan a la tesis doctoral de María del Carmen Catalán<sup>15</sup> y al compendio de teoría musical publicado en 1991 por León Tello.<sup>16</sup>

## II. SEBASTIÁN DURÓN Y SU MÚSICA TEATRAL

Si por algo se caracteriza Sebastián Durón es por ser uno de los mayores representantes de la música teatral hispánica del final de la dinastía de los Austria, siendo su obra del agrado de la reina consorte Mariana de Neoburgo. De hecho, la relación de admiración entre ambos dio comienzo en el año 1691, donde situamos el nombramiento de Sebastián como Maestro de la Real Capilla, siendo anterior el matrimonio de Mariana de Neoburgo con Carlos II, último monarca de la dinastía de los Habsburgo, en 1689.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín, eds., *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013); Paulino Capdepón Verdú, «Maestro de la real capilla (Sebastián Durón 1660-1716)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 30 (1991): 525-536; Paulino Capdepón Verdú, «Durón Picazo, Sebastián», en *Diccionario biográfico español* (Madrid: RAE, 2009), tomo 16, 735-738; y Paulino Capdepón Verdú, «Dos maestros del Barroco español: Juan García de Salazar y Sebastián Durón», *Scherzo: Revista de música* 25, n.º 255 (2010): 124-127.

<sup>12</sup> Raúl Angulo Díaz, «El problema de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*: ¿Sebastián Durón o José de Torres», *Sinfonía virtual* 14 (2010), acceso online el 31 de diciembre de 2020, [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela\\_imposible\\_amor.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela_imposible_amor.pdf); Raúl Angulo Díaz, *La dramaturgia en el teatro musical de Sebastián Durón* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012); y Raúl Angulo Díaz, *La música escénica de Sebastián Durón* (Oviedo: Codalario, 2016).

<sup>13</sup> Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco* (Barcelona: Amalgama Edicions, 2012).

<sup>14</sup> Véase: Silvia Alonso, *Música, literatura y semiosis* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001); Asociación Española de Semiótica y Paz Gago Congreso José María, eds., *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: (celebrado en La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992)* (La Coruña: Universidade da Coruña, 1994).

<sup>15</sup> María del Carmen Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado *Música universal o principios universales de la música* (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España» (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2017).

<sup>16</sup> Francisco José León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, Colección Textos universitarios n.º 14 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991).

<sup>17</sup> Carlos González Ludeña, «“Para que cante Mateucho y todos los demás”: Música en la real cámara en el ocaso de vida de Carlos II», *Revista de Musicología* 43, n.º 1 (2020): 131-154.

La llegada de la reina a la corte supuso un cambio en la tendencia musical que se había llevado hasta el momento. Las relaciones de la reina con su familia, en concreto, con su hermano, el Elector del Palatinado Johann Wilhelm II, y su hermana, Dorotea Sofía, duquesa de Parma, le proveían de las novedades musicales que se estaban llevando a cabo en sus respectivas cortes en Dusseldörf y Parma, promoviendo la influencia foránea que no se había dado hasta el momento en la corte hispánica.<sup>18</sup>

Los gustos cortesanos acerca de la música son de sobra conocidos, ya que Carlos II solía escuchar música a diario mientras cenaba, contando con testimonios detallados desde 1679 hasta prácticamente su muerte, aunque al inicio de su reinado se deleitaba sobre todo con música de cámara, siendo la ópera y la zarzuela elementos propios de grandes fiestas o celebraciones.<sup>19</sup>

Las primeras obras músico-teatrales de Durón se caracterizan por el uso de *Tonadas*, integradas por «estribillo» y «coplas», *Cuattros*, siendo intervenciones del coro a cuatro voces, *solos* y «seguidillas», llamadas así por el uso del texto literario, típico español, consistente en una alternancia entre versos de siete y cinco sílabas donde encontramos la *hemiolia*, ritmo típico de la música hispana donde se combinan compases de seis por ocho con tres por cuatro<sup>20</sup>. La primera de estas piezas la encontramos en el año 1696, titulada *Salir el Amor del Mundo*, zarzuela en dos jornadas compuesta para celebrar la recuperación de Carlos II de una enfermedad, así como su cumpleaños.<sup>21</sup>

La simpleza de esta primera etapa nos lleva a hablar de una de sus obras más conocidas, *La Guerra de los Gigantes*, del año 1702, donde Durón comienza a introducir el estilo francés y, en menor medida, el italiano, siendo ésta la primera pieza del compositor titulada abiertamente como ópera y que incluye *recitativos*.<sup>22</sup>

No obstante, Durón continuó con una producción poco influenciada hasta prácticamente su última etapa, referente a sus estrenos en el Corral de la Cruz durante su exilio<sup>23</sup>. De hecho, el modelo presenta por el autor en sus zarzuelas se corresponde por el establecido por Calderón de la Barca durante el siglo XVII, consistente en la alternancia entre arias y recitativos.<sup>24</sup>

La obra que nos ocupa, *Veneno es de amor la envidia*, se trata de una zarzuela en dos jornadas que fue representada en el Corral de la Cruz en 1711, y, aunque se pueda llegar a pensar que esa es la fecha de su estreno, las últimas investigaciones de Angulo Díaz sitúan el estreno en 1706, por lo que

<sup>18</sup> Domínguez «Zarzuelas y comedias...», 731.

<sup>19</sup> González Ludeña, «Para que cante Mateucho y todos los demás»..., 133.

<sup>20</sup> Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716)...», 32.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, 34-35.

<sup>23</sup> Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716)...», 41-47.

<sup>24</sup> Fgbuenotv, «La música escénica de Sebastián Durón - Raúl Angulo Díaz», vídeo de YouTube, 2:04:52, publicado el 16 de diciembre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=gn7tin5ar4Q>.

se ubicaría en la segunda etapa, no tan influenciada por los usos italianos como su etapa final<sup>25</sup>. El argumento de la pieza está basado en *Las metamorfosis* de Ovidio, en concreto en el Libro XIII, teniendo por protagonistas a Glauco, Cirze y Scila.

Su duración es de alrededor de 25 minutos por parte, cada una representada en dos jornadas y cuyas representaciones se extendieron desde el 22 de enero hasta el 6 de febrero de 1711, recaudando 14.719 reales en dieciséis representaciones frente a los 6.356 reales en las diez representaciones de *El imposible mayor*<sup>26</sup>, por lo que, podemos afirmar que fue todo un éxito.

Los personajes estaban divididos entre aquellos que cantaban y otros que eran simples actores, con un texto musical que alternaba recitados con arias, dúos y coros a cuatro, típico de la ópera italiana, mezclada con formas españolas como la tonada con estribillo, las coplas y las seguidillas. La plantilla era igual a la anterior obra, *El imposible mayor*, con dos violines y acompañamiento de bajo continuo<sup>27</sup>. Esto nos recuerda a obras mencionadas anteriormente, como *Salir el Amor del Mundo*, con el añadido de las arias, en ocasiones mencionadas como tal y en otras definidas como tonadas, así como el uso de dúos.

Para este estudio se han utilizado diecisiete arias de la zarzuela, como ejemplo del contenido retórico presente en la obra, el cual analizaremos posteriormente, así como la influencia de la solmización en ellas.

### III. PEDRO DE ULLOA Y MÚSICA UNIVERSAL

La figura de Pedro de Ulloa destaca por ser un reconocido matemático, físico y teórico musical. De su vida temprana, no contamos con apenas datos sobre su formación, únicamente su nacimiento el 23 de junio de 1663 y su ingreso como religioso en la Compañía de Jesús el 1 de febrero de 1678 a la edad de quince años.<sup>28</sup>

Entre sus ocupaciones conocemos que fue profesor de gramática y filosofía en el colegio de Oropesa, en Toledo, aunque posteriormente sería nombrado catedrático de matemáticas en los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid. A este cargo iba estrechamente ligado el de cosmógrafo mayor del Consejo Superior de Indias, incluyéndose la cátedra. Ulloa fue nombrado catedrático el

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Martín Moreno, «Sebastián Durón (1660-1716)...», 45-46.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> María del Carmen Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado Música universal o principios universales de la música (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España» (tesis doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, 2017), 37, acceso el 23 de noviembre de 2020, <https://riunet.upv.es/handle/10251/86164>.

23 de septiembre de 1715, siendo anterior la publicación de su trabajo más destacado en el ámbito matemático, sus *Elementos matemáticos*, publicado en Madrid en 1706<sup>29</sup>. Esta obra, comprendida en dos volúmenes, daba a conocer la geometría analítica de René Descartes, aunque de un modo breve.

Destaca la importancia de la Compañía de Jesús en el ámbito hispánico de los siglos XVII y XVIII. Entendida como una orden religiosa de gran relevancia política, su influencia durante la Reforma católica y evangelización de América a finales del siglo XVI les dotó de haciendas en el Nuevo Mundo las cuales les proporcionaban grandes beneficios. Además, conocemos que el poder de los jesuitas llegó a los más altos eslabones de la corte, siendo Juan Everardo Nithard, un miembro de la vertiente alemana de la Compañía, el confesor de la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II y, posteriormente, valido durante su regencia. Este hecho es de suma importancia, teniendo en cuenta que su gran influencia política condujo a la expulsión de la orden durante el siglo XVIII en diversos estados europeos, entre ellos el Imperio español en 1767.

El poder de los jesuitas nos brinda información sobre el conocimiento científico de Ulloa, ya que, en su tiempo, los jesuitas se encargaban de la educación de la alta nobleza y la burguesía en sus centros educativos, donde no excluían a ningún alumno y se ofrecía la mejor educación de la época de manera gratuita<sup>30</sup>. Es por ello por lo que en su tratado demuestra conocer a los grandes teóricos de su tiempo, Descartes y Kircher, hecho que nos indica el alcance científico que tenían estos centros.

En el ámbito hispánico, y como ya hemos mencionado antes, el reinado de Carlos II supuso la llegada de músicos italianos y alemanes a la corte, que, en efecto, influyó los aspectos musicales. Todo ello bajo el mecenazgo de la segunda mujer del monarca, Mariana de Neoburgo. Así pues, esta tendencia continuó con Felipe V y Fernando VI, cuyos confesores también eran miembros de los jesuitas, vinculando la orden a las cúpulas de poder.<sup>31</sup>

En cuanto al tratado, *Música universal o Principios universales de la música*<sup>32</sup>, observamos que la abundancia de ejemplares, unida al buen estado de conservación, pone de manifiesto la gran relevancia que tuvo el tratado en su tiempo. El contenido se corresponde, sobre todo, con su estricto pensamiento matemático, racionalizando la música mediante operaciones y teoremas, de manera similar a un compendio de acústica musical, más que un tratado sobre música práctica, tal y como sugiere Ulloa en la introducción<sup>33</sup>. A pesar de ello, encontramos un tratamiento de los afectos en su obra, realizando la referencia más amplia y concreta a la teoría de los afectos y a la clasificación de los diferentes estilos en el ámbito hispánico del XVIII. No obstante, hay que recordar que es una fecha tardía en comparación

<sup>29</sup> *Ibid.*, 45-46.

<sup>30</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 132.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 135-136.

<sup>32</sup> Pedro de Ulloa, *Música Universal o principios universales de la música* (Madrid: Bernardo Peralta, 1717).

<sup>33</sup> Francisco José León Tello, *Estudios de Historia de la teoría musical* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), 75-76.

con otros países como Italia o Alemania, donde los tratadistas ya habían desarrollado esta teoría de forma más ampliada.<sup>34</sup>

Ulloa expone una apreciación racional sobre las relaciones entre los diferentes sonidos, sujetos a unas nuevas leyes que serían expuestas por Jean-Philippe Rameau en su tratado de armonía de 1722<sup>35</sup>, aunque José de Torres ya había hecho referencia a ellas en su obra de 1702<sup>36</sup>. Por último, encontramos nociones tratadísticas presentes en autores anteriores, como la aceptación de las interválicas propuestas por Ramos de Pareja y la exposición del temperamento igual desarrollado por Francisco Salinas<sup>37</sup>, algo habitual en este tipo de publicaciones, que pretendían acoger un compendio del saber anterior a ellas.

Asimismo, realiza diversas definiciones referentes a términos musicales como sonido o consonancia, así como un detallado análisis de instrumentos musicales y de la solmización en su relación con el monocordio, mostrando la ejemplificación de las notas en la conocida «mano guidoniana» a la manera en que la mostraran otros autores como Pablo Nassarre, y como se muestra a continuación en la imagen 1.<sup>38</sup>

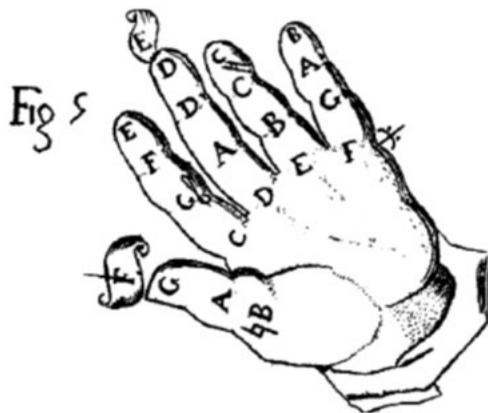


Imagen 1. Detalle de la mano guidoniana.

<sup>34</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 86.

<sup>35</sup> Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (París: Jean Baptiste Christophe Ballard, 1722).

<sup>36</sup> José de Torres, *Reglas generales utiles, y faciles de acompañar en organo, clavicémbalo y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un basso en Canto figurado* (Madrid: Bernardo Peralta, 1702).

<sup>37</sup> Francisco de Salinas, *De libri septem* (Salamanca: Mathias Gastius, 1577), 101-235.

<sup>38</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 20.

La citada mano guidoniana consistía en el uso de la mano izquierda, en concreto las falanges y articulaciones que servían para memorizar las veinte notas del Sistema Músico.<sup>39</sup>

Acto seguido expondrá sobre el pentagrama el sistema hexacordal, describiendo en la pauta, en un primer momento, la correspondencia de cada sonido como se expone en la imagen 2<sup>40</sup>. Así, observamos como cada sonido, indicado mediante notación alfabética, se sitúa en cada una de las líneas y espacios en función de su altura.

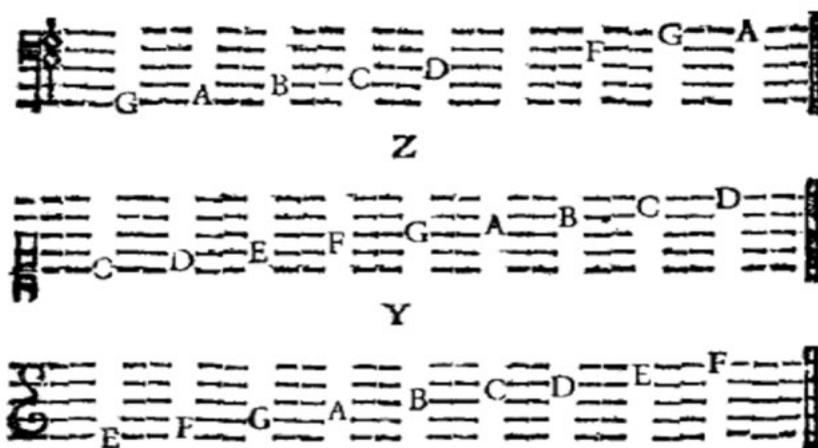


Imagen 2. Sistema hexacordal.

Posteriormente, expone las «voces músicas», a las que añadirá la sílaba bi o si, planteando soluciones para llegar a la entonación adecuada en el caso de las mutanzas, en esta ocasión en forma de letra, tal y como se expone en la imagen 3.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 20.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>41</sup> *Ibid.*

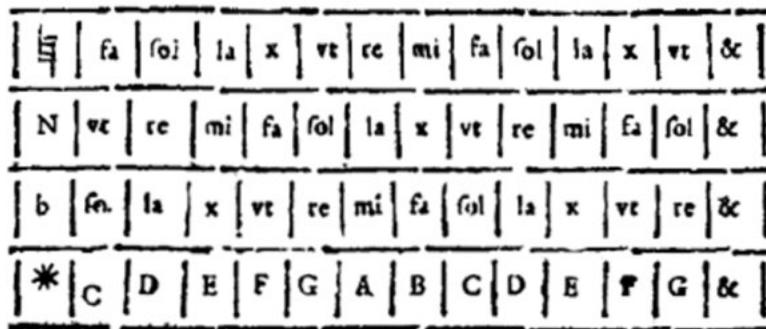


Imagen 3. Correspondencia de mutanzas.

A continuación, Ulloa nos muestra las diferentes posibilidades de transporte de los ocho modos, en un contexto aún modal, en el que sitúa las diversas armaduras resultantes con el movimiento del semitono al cambiar el nombre de la tónica.

Asimismo, demuestra el uso del sistema hexacordo en aras de la educación musical del momento, así como el conocimiento de todas las alteraciones, donde se sitúan las diferentes armaduras a las que se puede transportar el primer modo incluyendo más alteraciones que fa#, do#, sol#, sib y mib. Por tanto, en la imagen 4<sup>42</sup>, se muestra el primer modo con la mutanza correspondiente, escribiendo bajo el nombre de las notas, con sus posibilidades de transportes en la parte inferior de la imagen, mostrándose únicamente las armaduras.<sup>43</sup>



Imagen 4. Primer modo y sus transportes.

<sup>42</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, *op. cit.*, 29.

<sup>43</sup> *Ibid.*

En esta línea expone los modos, siguiendo la terminología de maestros y discípulos ya utilizada en el tratado de Pietro Cerone de 1613<sup>44</sup>. Así pues, continúa hablando sobre la modulación, novedosa en el periodo y que no será aceptada en la tratadística española hasta la obra *Llave de la modulación* del padre Soler de 1762<sup>45</sup>, siendo considerada ambigua, y, por tanto, rechazada, ya que su utilización se basa en un cambio de afecto en la obra.

Este aporte novedoso de Ulloa tiene que ver con su relación directa con la corte de Felipe V, de clara influencia italiana y donde se organiza una orquesta provista de instrumentos novedosos que sustituyen a las chirimías y sacabuches por violines, oboes y trompas<sup>46</sup>. Ulloa, al igual que el padre Soler, es un religioso relacionado con la realeza, que utiliza su posición para asentar este nuevo concepto. A raíz de su definición, será aceptado de una manera progresiva hasta la publicación del padre Soler en 1762.

### III. 1. Directrices retóricas

Ulloa toma como referencia la modulación para abordar la teoría de los afectos, utilizando la dualidad entre modos, mayor y menor, que esta produce para asociar la obra musical a dos «humores» posibles. Será pionera en tratar esta temática de una manera tan sistemática en el ámbito hispano, por lo que presenta las implicaciones de esta doctrina como se venía haciendo en Alemania desde hacía ya un siglo.

Si tenemos en cuenta los antecedentes en la teoría española, encontramos a Pietro Cerone, que en su *El Melopeo y maestro* fue el primero en abordar la relación entre la música y la letra<sup>47</sup>, siguiendo su estela Andrés Lorente<sup>48</sup>, el cual habla de la importancia de la disonancia a nivel compositivo y a fray Pablo Nassarre, quien explica cómo obtener una buena composición musical acomodando la música a la letra.<sup>49</sup>

Sin embargo, parece que la mayor influencia en este campo la toma del jesuita alemán Athanasius Kircher, quien, en su tratado *Musurgia Universalis*, recoge de manera sistemática las fórmulas musicales empleadas para plasmar los afectos del texto a través de la música, y cuya influencia ya había llegado a otros autores españoles como José Zaragozá, Tomás Vicente Tosca y Royo.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 148.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 149.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 150.

<sup>47</sup> Pietro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613), 665-672.

<sup>48</sup> Andrés Lorente, *El porqué de la música* (Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672), 445-452.

<sup>49</sup> Fray Pablo Nassarre, *Fragmentos Músicos* (Madrid: Imprenta Real de Música, 1700), 272-284.

<sup>50</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 180.

Así pues, Ulloa comienza relacionando la teoría del *ethos* con los modos eclesiásticos, atribuyéndoles un afecto concreto y dividiéndolos de la siguiente forma, tal y como explica en el tratado:

El apetito sensitivo tiene dos facultades, la concupiscible y la irascible: la 1a para buscar el bien y para huir del mal; la 2a para contraponerse a quien se opone a su deseo u a su fuga. [...] Algún objeto bueno, nace en la concupiscible, primeramente el amor, si está apartado nace después [...] el deseo, y si el deseo se cumple, le sigue el deleite. Pero si el objeto es aborrecible y malo, la concupiscible mueve el odio, y si puede huir, le sigue la fuga; si no [...] nace la tristeza. Cuando el objeto propuesto es difícil [...] si [...] la puede vencer nace en la irascible, la esperanza, si aprende que no, nace la desesperación. Al contrario [...] si el mal está ausente nace la fogosa audacia, [...] o el frío temor [...] Si el mal ha sucedido, nace la ira, para vengarle o la natural mansedumbre para sufrirlo.<sup>51</sup>

Por tanto, Ulloa divide en dos los grandes afectos, de los que surgen el resto, dotando el texto de un esquema básico que mostramos en la Imagen 5.<sup>52</sup>

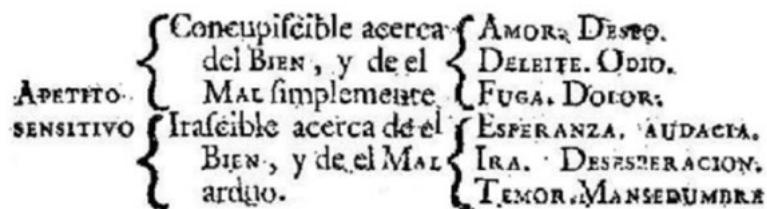


Imagen 5. Esquema del surgimiento de los afectos.

De aquí se derivarán las doce pasiones, que supondrán el grado de consecución de los deseos anteriormente mencionados y que se corresponden con los doce modos. A su vez pueden originar hasta tres afectos generales, subdivididos en nuevas modalidades, recogiendo así la práctica escolástica de los tratados morales y estudios de la teoría del *ethos* desde la Antigüedad.<sup>53</sup>

La simbología que el cristianismo establece con el número doce cobra relevancia en este tratado desde el punto de vista estético. Puesto que es producto del tres, asociado a la trinidad como un elemento divino, multiplicado por el cuatro, que es número asociado a los cuatro elementos de la naturaleza, considerados terrenales. De este modo, vemos cómo el número doce representa a los

<sup>51</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 43-44.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>53</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 185.

apóstoles de la fe cristiana, y a su vez, está muy presente en música mediante las doce notas, y en este caso, doce modos.<sup>54</sup>

Es destacable la relación que establece Ulloa con la teoría de los humores que ya desarrolla Hipócrates en la Antigüedad, puesto que describe un vínculo entre las voces y los elementos, relacionándolo a su vez, con los doce modos.

Para introducir la retórica, Ulloa realiza una definición de las partes de esta, es decir, la invención o *inventio*, la disposición o *dispositio* y la elocución o *elocutio*, exponiéndolas como se muestra en la Imagen 6.<sup>55</sup>

PREVENI. Las mismas partes, de que principalmente  
**INVENCION** consta la Rhetorica, que son *Invention, Disposicion, Elocucion,*  
**MUSICA.** componen tambien la Musica.  
 La Invencion Musica es la eleccion de Tono congruente à el ASSUMPTO dado.  
**DISPOSICION** La Disposicion es la eleccion de Periodos, y Figuras  
**MUSICA.** harmonicas proprias à el mismo ASSUMPTO.  
 La Elocucion es la expresion del Tono, y Estilo proporcionado à este mismo ASSUMPTO, por medio de Notas apropiadas.  
**ELOCUCION**  
**MUSICA.**

Imagen 6. Definiciones de las partes de la Retórica musical.

Dentro del apartado de la invención, nos ofrece la división tripartita compartida por otros autores, entre ellos Marco Scacchi o Kircher, donde se distinguen los estilos eclesiásticos, melotético y teatral<sup>56</sup>. Si atendemos a las características de cada una de ellas, la invención sería la creación de contenido retórico, la disposición sería la estructuración de estos en la pieza y la elocución correspondería al tono y las notas elegidas por el compositor.

Por último, las figuras retóricas que desgrana Ulloa son doce, al igual que los modos y las pasiones, siendo estas: pausa, repetición, gradación, completo, finalizante de la misma suerte, contraposición, ascensión, descendión, circulatorio, fuga, asimilación y abruptio repentina.

Todas estas figuras se encuentran relacionadas con pasajes dentro del discurso y Ulloa las encuadra dentro de la *dispositio* retórica<sup>57</sup>, no teniendo relación con la interválica, el acorde, la disonancia

<sup>54</sup> Roberto L. Pajares Alonso, *Historia de la música en seis bloques, Bloque seis: ética y estética* (Madrid: Editorial Visión Net, 2011), 116.

<sup>55</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 96.

<sup>56</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Roma: Francesco Corbelli, 1650), 586.

<sup>57</sup> John Walter Hill, *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750* (Madrid: Ediciones Akal, 2008), 31-35.

y un carácter individual, por lo que no serían figuras extremadamente desarrolladas como las que observamos en ámbito germánico.

A continuación, se explica brevemente en qué consiste cada una de las figuras propuestas por Ulloa en su tratado, las cuales relacionaremos en futuros apartados con las tonadas de *Veneno es de amor la envidia*.

#### 1. Pausa:

Se encuentra directamente asociada a la figura del suspiro, alejada de la tradicional *aposiopesis*, siendo semejante a lo que denomina afectos llorosos. Constituye un recurso musical que proviene del hoquetus medieval<sup>58</sup>. Con esta descripción podríamos compararla con la *suspiratio* de Kircher o Mattheson.<sup>59</sup>

#### 2. Repetición:

En este caso, esta definida como la reiteración insistente de algún pasaje musical con intención de enfatizar dicha sección. Teniendo en cuenta esta definición podemos asociarla con la *anaphora* o *repetitio*, consistente en la repetición de una frase melódica, pero con diferentes alturas o en partes vocales o instrumentales diversas.<sup>60</sup>

#### 3. Gradación:

Definido como un ascenso melódico que el autor compara con los afectos de «amor divino»<sup>61</sup>, relacionada directamente con la *gradatio*<sup>62</sup> y con la *auxesis*, figuras que van elevando en altura en busca de un clímax<sup>63</sup>. Este recurso va unido a otros referidos a la exageración, como la hipérbole<sup>64</sup>, aumentando así su carga retórica.

#### 4. Complejo:

Aquí Ulloa describe esta figura como «un periodo armónico, en que las voces como que parece que conspiran a una misma cuerda y puede servir para afectos de maquinación»<sup>65</sup>. Con ello, y consultando las fuentes, encontramos a G. J. Buelow, el cual la ejemplifica basándose en un tratadista anterior, Nucius, y compara esta figura con la *Symploce* de Kircher, la *Epanalepsis* de Gottsched y la

<sup>58</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 197.

<sup>59</sup> Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco* (Barcelona: Amalgama textos, 2000), 196-197.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 109-113.

<sup>61</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 97.

<sup>62</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 121-123.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 143-144.

<sup>65</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 97.

*Epanadiplosis* de Vogt, siendo entendida como el comienzo y el final de una frase con el mismo material melódico.<sup>66</sup>

En esta misma línea encontramos a A. Ezquerro, que asocia esta figura con el *ciclo*, la *epanalepsis*, la *redición*, la *simploce*, la *duplicación* o la *epanadiplosis*, todas ellas con definiciones similares a las de Buelow.<sup>67</sup>

#### 5. Finalizante de la misma suerte:

Ulloa haría referencia a un fragmento musical con el mismo inicio y final, siendo una figura semejante a la complejo, mencionada en el anterior epígrafe. Sin embargo, podríamos relacionarla con la *complexio*, en referencia a que alude a un comienzo y un final con la misma palabra o con giros musicales idénticos, uso de un mismo acorde de las alteraciones bemol y sostenido para significar unidad y relacionarlos para un mismo fin.<sup>68</sup>

#### 6. Contraposición:

Consistiría en la oposición de afectos, lo que claramente correspondería a un *antíteton* o *antítesis*, que supone un contraste musical, si bien entre texturas o registros.<sup>69</sup>

#### 7. Ascensión:

Similar a la Gradación, aunque Ulloa la refiere como «la exaltación a cosas altas o sublimes». En este sentido quedaría estrechamente ligada con la *anábasis*, que pretende exaltar mediante el ascenso musical, reforzando el mensaje textual.<sup>70</sup>

#### 8. Descenso:

Para Ulloa estaría relacionado con los afectos de servidumbre, humildad o depresión, siendo una figura de tipo descriptivo contraria al ascenso, por lo que se correspondería con la *catábasis*.<sup>71</sup>

#### 9. Circulación:

En esta figura las voces dibujan un círculo melódico, siendo considerado como un adorno o floreo que se correspondería con la *circulatio*, la cual evoca un movimiento giratorio o merodeo, que pretende crear una indeterminación.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> George J. Buelow, «Rhetoric and music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie (Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2000), vol. 15, 793-803.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Catalán Jarque, «Pedro de Ulloa y su tratado...», 203.

<sup>69</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 203-205.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 136-137.

<sup>71</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 137-138.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 138-139.

## 10. Fuga:

Ulloa la describe como una huida, donde se postula una imitación o persecución que se expresa en diferentes voces. Esta imitación fugada puede, incluso, sugerir una evasión.<sup>73</sup>

## 11. Asimilación

Se corresponde con una figura descriptiva, siendo entendida como una simulación efectuada por la voz o por un instrumento de otro sonido que le es extraño, intentando representar musicalmente el contenido del texto. Lo encontramos en otros tratados bajo el nombre de *assimilation*.<sup>74</sup>

## 12. Abrupción repentina

Esta figura, que constituye el cierre de la clasificación, sería de pausa, al igual que la primera. Se corresponde con un silencio repentino que recibe varias connotaciones como, por ejemplo, *aposiopesis*<sup>75</sup>, entendida como una pausa general en todas las voces, siendo una detención súbita de la música, o como *elipsis*, donde se omitiría una o varias palabras, interrumpiendo el discurso textual.

Por otro lado, cabe remarcar la importancia que le da Ulloa a la acentuación de las palabras durante la elocución, definiendo tres tipos, la bisílaba, la trisílaba y la tetrasílaba, donde además distinguirá entre acentuación aguda y llana<sup>76</sup>. Esta información nos permite conocer la interpretación que se daba en la época, prestando una mayor atención a la colocación textual y a su correcta acentuación en el conjunto del discurso.

Asimismo, y para finalizar con este apartado destacamos la conexión que realiza el autor con la teoría de los afectos y el lenguaje, vinculando los valores largos con los afectos negativos como tristeza, llanto o cansancio y los valores más breves con el gozo, la alegría o la indignación.

#### IV. USO DE LA SOLMIZACIÓN A TRAVÉS DE LA TEORÍA DE LOS AFECTOS

Tal y como hemos mencionado anteriormente, Ulloa muestra en su tratado una relación muy estrecha de todos los conceptos que expone, unificándolos de forma magistral a partir de sus conocimientos matemáticos y la correspondencia con otras fuentes de importancia para la época como el tratado de Kircher.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 145-146.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 193.

<sup>76</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 100.

Es por ello por lo que la exposición del método de solmización no iba a estar exento de la relación con otras materias, como la teoría de los afectos. Así pues, Ulloa realiza una clasificación de los doce modos exponiendo los nombres que propone para ellos, dependiendo de los afectos que transmita, además de las correspondientes *finalis* tanto en el modelo tradicional, como en el hexacordo bemol, y una breve descripción de sus propiedades.

Esta relación nos hace valorar la importancia de la solmización en el sistema compositivo de principios del XVIII, siendo mencionada por los tratadistas de ámbito hispánico y considerándola Ulloa como propia de los españoles.<sup>77</sup>

Cabe destacar también que Pedro de Ulloa da una mayor importancia al sonido y no a la sílaba que le asigna la solmización, destacando que la entonación debe ser sin saltos o, dicho de otra forma, por grados conjuntos, y se deben conocer y aplicar correctamente las mutanzas<sup>78</sup>. Todo esto se muestra en la imagen 7.<sup>79</sup>

NOMBRES	OR DEN	♯	♭	PROPIEDADES.
Modesto	1	D	G	Para cosas suaves honestas.
Florido	2	A	D	Para Versos lyricos.
Severo.	3	E	A	Para expresar quejas &c.
Triste.	4	B	E	Para llantos, y cosas funestas.
Festivo.	5	F	<sup>b</sup> B	Para cosas alegres.
Dulce.	6	C	F	Para afectos alegres, y Devotos.
Iracundo	7	G	C	Para Iras, Rabias, Despechos.
Serio.	8	D	G	Para cosas graves, y serias.
Ameno.	9	A	D	Para cosas suaves.
Arduo.	10	E	A	Para cosas arduas.
Lascivo.	11	C	F	Para Danzas.
Belicoso.	12	G	C	Para Indignaciones.

Imagen 7. Tabla clasificatoria de los modos y sus respectivos afectos.

<sup>77</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 24.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>79</sup> *Ibid.*

## V. APLICACIÓN PRÁCTICA EN *VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA*

Durante este estudio se ha podido comprobar la relación entre once de las doce figuras presentadas por Pedro de Ulloa en su tratado en la zarzuela de Durón. La única figura sobre la que no se ha encontrado un ejemplo en la pieza es la fuga, quizás por no contener escenas que sugieran una huida o similares.

En cuanto a los ejemplos que relacionan la solmización con la retórica propuesta por Ulloa se ha podido observar cómo los afectos presentados en su tratado en forma de tabla, que ha sido mostrada con anterioridad, se han correspondido en quince de las diecisiete arias que se han utilizado en la presente investigación, tal y como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 1. Relación de las arias con el modo, el hexacordo, los afectos y los personajes.

Aria	Modo	Hexacordo	Afecto	Personajes
Blancos ligeros caballos	Segundo	Natural	Florido	Apolo y Cirze
Quédate en él	Primero	Natural	Modesto	Apolo
Vete, vete y déjame contenta	Tercero	Natural	Severo	Cirze
Adiós Delio Ardiente	Primero	Natural	Florido	Apolo y Cirze
Como podrá mi atención	Quinto	Natural	Festivo	Scila
Para que Scila	Quinto/Octavo	Bemol/Natural	Festivo/Serio	Cirze
Al arma industrias	Séptimo	Bemol/Natural	Iracundo	Cirze
Glauco señor mio	Segundo	Natural	Florido	Scila

Aria	Modo	Hexacordo	Afecto	Personajes
Llorad, infaustos zagales	Cuarto	Natural/Bemol	Triste	Cirze
Déjate hallar	Octavo	Natural	Serio	Glauco
Que importa que callen	Octavo	Natural	Serio	Cirze
Flecha inconstante	Quinto	Natural	Festivo	Cirze
Obligada del ruego	Cuarto	Natural	Triste	Scila
Favor cielos	Cuarto	Bemol	Triste	Scila
Huid marineros	Tercero	Natural	Severo	Scila
Cuando de los celos	Noveno	Natural	Ameno	Cirze
Ondas, riscos, peces, mares	Cuarto (Transportado)	Bemol	Triste	Scila

De esta tabla podemos extraer varias conclusiones acerca del uso de la solmización, y es que los afectos se corresponden en su gran mayoría, siendo «Flecha inconstante» el aria que menos se ajusta a los preceptos marcados por el tratadista. Si atendemos al argumento, en ese momento Cirze habla sobre su intención de que la flecha a la que le canta impacte contra Scila, quien se ha visto correspondida por Glauco, que es deseado por sendos personajes.

Dicho esto, encontramos que el quinto modo con el que se corresponde la pieza tiene connotaciones festivas para Ulloa que lo indica «Para cosas alegres», contradiciendo así el argumento y, por lo tanto, no se correspondería.

En cuanto a la otra gran desavenencia con la tratadística, el aria «Ondas, riscos, peces, mares», la cual tendría como *finalis* la nota do, nos lleva a varios modos, el 6, el 7, el 11 o el 12, pero ningún afecto se correspondería con el contexto, tratándose de una pieza que refleja el dolor de Scila, encerrada para siempre en una roca marina. Por tanto, se ha concluido que esta pieza se encuentra en un transporte del cuarto modo, en este caso un transporte del hexacordo bemol, aunque al uso no encajaría con las premisas expuestas en el estudio.

Por otro lado, encontramos el uso de ciertos afectos ligados a personajes concretos, como es el caso de Scila, que en la mayoría de sus intervenciones recurre a afectos dramáticos o tristes, que perfilan el final que tendrá el personaje en la obra. Esto se ve acrecentado en la segunda jornada, que comienza con el aria «Déjate hallar», donde la primera intervención de Scila sería bajo un afecto florido, pero que supone una excepción al igual que otra aria de la primera jornada «Como podrá mi atención», con un afecto festivo. Así pues, el resto de arias son entendidas como tristes, enfatizando en el trágico final de Scila.

Esto implicaría el avance del argumento, donde el desenlace trágico se anuncia a medida que se suceden las arias, finalizando la zarzuela con un aria de Scila que muestra su fatal destino. En el caso de Cirze encontramos una gran variedad de afectos en sus arias, siempre teniendo en cuenta el trasfondo argumental sobre el que se sitúan, pero sobre las cuales encontramos grandes correspondencias, salvo el caso mencionado anteriormente.

Cabe destacar el uso del noveno modo en el aria «Cuando de los celos», situada al final de la segunda jornada y que Ulloa puntualiza que debe ser utilizado «para cosas suaves». Se trata de un aria que se encuadraría como una especie de moraleja a la obra, siendo Cirze la encargada de ella. Asimismo, destaca por su cambio de instrumentación, puesto que en el resto de la zarzuela encontramos el uso de dos violines, acompañamiento y una o dos voces, en su mayoría tiples; añadiendo para esta pieza el violón, así como utilizando un bajo más cercano al *basso seguente*<sup>80</sup> que al bajo continuo que había estado presente en el resto de la obra.

Por otro lado, vamos a abordar la relación directa de la solmización con las figuras retóricas presentes en el texto, mostrando ejemplos<sup>81</sup> de todas ellas, a excepción de la fuga, la cual no figura en la obra tal y como se ha mencionado anteriormente.

En primer lugar, hablaremos de la figura de pausa, expuesta anteriormente, encontrándola en el aria «Llorad, infaustos zagales», donde se relaciona directamente con la *suspiratio* retórica. Del mismo modo, el uso de la disonancia se intensifica ante la necesidad de crear esa tristeza en la pieza,

<sup>80</sup> Hill, *La música barroca...*, 44.

<sup>81</sup> Los ejemplos mostrados a continuación corresponden a una transcripción propia que se encuentra unificada como Anexo en el TFF original con el mismo nombre que el presente artículo. Todas estas partituras se pueden consultar de manera presencial en el repositorio de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia.

encontrando falsas relaciones. Además, volvemos a situar figuras de repetición, en esta ocasión sobre la palabra «llorad», que implica una intensificación de la pausa con la que va acompañada.



Imagen 8. Ejemplo de pausa. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

En la misma línea, encontramos otro ejemplo de pausa en el aria «Favor cielos», donde con esta figura retórica pretende plasmarse la desesperación de Scila, pidiendo ayuda a los dioses, ante la que ella cree su inminente muerte. Así pues, esta figura estaría estrechamente relacionada con la tristeza y los afectos dolosos.



Imagen 9. Ejemplo de pausa. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Tras esta encontraríamos la figura de repetición, la cual se presenta en diversas arias y es una de las más recurrentes en la obra de Durón. Encontramos figuras relacionadas con la *iteratio* retórica, donde la redundancia de palabras junto con motivos se intensifica para enfatizar una sección, en este caso, se utiliza para introducir al espectador en la acción. Sobre las palabras «volad» se produce la alternancia entre dos notas por grados conjuntos que ascienden y descienden repetitivamente, asemejándose al batir de las alas. Podemos observar este fenómeno en la imagen número 10, en las dos voces de soprano correspondientes a Apolo y Cirze.



Imagen 10. Ejemplo de repetición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Por otro lado, encontramos otro ejemplo de la figura de repetición, combinada con el ascenso, para reforzar aún más la carga afectiva del texto en el aria «Adiós Delio ardiente». Esta vez se sitúa sobre la palabra «déjame» remarcando que Apolo se marcha para ocupar su lugar como Dios del Sol. Dicha repetición rítmica la va aplicando sobre un motivo melódico cada vez más agudo, incrementando, de este modo, la tensión hasta llegar al clímax del aria sobre la nota *mi*, finalis del modo. Así, podemos comprobarlo en la imagen 11.



Imagen 11. Ascenso y repetición con el uso del ritmo troqueo.  
Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Durón compone esta pieza en compás ternario, utilizando un patrón métrico troqueo, consistente en una longa seguida de breve, a menudo utilizada como acento del compás siguiente. En este caso, recae sobre la sílaba «me», dotando de un ímpetu anacrúsico a este fragmento.<sup>82</sup>

En cuanto a la figura de gradación, relacionada con la *auxesis*<sup>83</sup>, se muestra en diversas arias con mucho interés, la primera de ellas, «Que importa que callen», incluye un ejemplo al final de la misma donde se muestran un ascenso melódico por tonos, en el que el motivo se repite en tres ocasiones, mientras que el texto solo lo hace en dos.

Destaca también, el uso de esta figura en el aria «Adiós Delio ardiente», donde es amplificada por la repetición. Este recurso permite que en los cuatro últimos compases la tensión se intensifique, creando un perfil melódico ascendente en busca del punto culminante.



Imagen 12. Gradación y repetición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Podemos observar este fenómeno en la imagen número 13, afectando en esta ocasión a las voces de Cirze y Apolo. Cabe destacar que en el caso de esta aria encontramos un uso de la solmización, puesto que su comienzo en la nota *si* y su finalización en la nota *fa#* podría tener relación con una mutanza, siendo un salto de quinta ascendente.

<sup>82</sup> Grosvenor Cooper y Leonard Meyer, *Estructura rítmica de la música* (Barcelona: Idea Books, 2000), 62-66.

<sup>83</sup> López Cano, *Música y retórica...*, 125.

Imagen 13. Gradación y repetición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Si nos referimos a la *complejo*, podemos observar que no se produce un uso tan mayoritario como los ejemplos anteriores.

En este caso, el contenido textual del aria «Al arma industrias» nos lleva a pensar en la posibilidad de situar esta figura retórica descrita por Ulloa para ser usada durante maquinaciones<sup>84</sup>. En este momento Cirze está planeando utilizar su magia para impedir el amor entre Glauco y Scila. Así pues, Durón emplea la *complejo* en el fragmento donde relata sus planes. Lo representa mediante un pasaje contrapuntístico entre la propia Cirze y el bajo continuo.

Imagen 14. Complejo. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

<sup>84</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 47.

Esta figura se repite en varios momentos del aria, resaltando los oscuros proyectos de los que habla la hechicera y dotando de complejidad retórica a la misma, como se muestra en la imagen 14.

Al igual que ocurría con la *complejo*, en el caso del finalizante de la misma suerte encontramos una situación similar, donde solo situamos un ejemplo en toda la zarzuela. En este caso, la figura se vería amplificada con otra figura retórica, la asimilación, siendo una imitación del sonido de las trompetas en la guerra, teniendo además un inicio y final idéntico. Este ejemplo se muestra en la imagen 15 y corresponde al comienzo del aria «Al arma industrias».



Imagen 15. Asimilación y finalizante de la misma suerte.  
Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Continuando con el orden propuesto por Ulloa en su tratado, encontramos la contraposición, entendida como una antítesis y que se presenta de manera clara en el aria «Flecha inconstante», donde Circe expone sus ansias de venganza contra Scila. La frase sobre la que se sitúa, «un volcán que me abrasa y me hiela», es en sí una antítesis literaria. Además, el autor la remarca con un contraste rítmico, siendo de menor duración las figuras que representan al volcán y al fuego, y de una mayor duración las que representan al hielo.

Asimismo, es destacable el descenso cromático del mismo, creando así un ejemplo de gran interés, como podemos observar en la imagen 16. Por otra parte, encontramos ejemplos de mutanzas, como en el fragmento anterior, donde la frase empieza en fa y desciende una cuarta hasta la nota do, siendo una mutanza al hexacordo natural.



Imagen 16. Contraposición. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Como consecuencia, podemos considerarla como una modulación transitoria, aunque es un fragmento de corta duración y está justificado por los afectos que encontramos en la pieza, siendo una herramienta para potenciarlos al repetirse en un ámbito vocal más agudo.

A pesar de haberlo mencionado anteriormente, en base a continuar con el orden establecido por Ulloa en su tratado, se muestra otro ejemplo de la figura de ascenso, a pesar de haber sido ya mencionada. Al igual que ocurriría con otras figuras retóricas expuestas con anterioridad, el ascenso se cuenta entre las de una mayor utilización, o bien para potenciar otras figuras, o bien siendo usada de manera autónoma como en esta ocasión.

El fragmento mostrado en la imagen 17 se corresponde con la voz de Apolo en el aria «Quédate en él». En este caso, el fragmento comenzaría con la nota la y llegaría hasta re, finalis del modo, siendo este un intervalo de cuarta, muy utilizado en la pieza y que tiene relación con la solmización, puesto que las mutanzas se realizan a esta distancia. En este caso encontramos las dos posibilidades de mutanza en el final de frase, primero de la a mi en la palabra «cruel» y luego, de la a re al final de la frase, mostrando así estas dos posibilidades, por hexacordo natural o por bemol.



Imagen 17. Ascensión. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

De igual modo, la figura del descenso también se sitúa como una de las más utilizadas en la pieza, encontrando paralelismos con la solmización en cuanto a su uso. En el ejemplo mostrado en la figura 18, perteneciente al aria «Adiós Delio ardiente» encontramos un descenso tanto en la voz de Cirze como en la de Apolo. En el caso de Cirze tendría connotaciones relacionadas con la servidumbre, al tratarse Apolo de un Dios y Cirze de una simple hechicera, por lo que, en la despedida entre ambos, se mostraría este recurso en la voz de Cirze. Se podría considerar como una reverencia, donde por respeto a su jerarquía se inclina hacia abajo.



Imagen 18. Descenso. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Por el contrario, cuando el fragmento corre a cargo de Apolo, el cual la llama «ninfa bella», la figura de descenso estaría relacionada con la humildad, pues se iguala melódicamente a la hechicera. Además, destaca la mutación de cuarta descendente, estando el fragmento de Apolo a esa distancia,

por lo que la solmización también estaría presente en este dúo. Si tomáramos la solmización como referencia, podríamos considerar la nota si como mi, formando parte del hexacordo natural, siendo la intervención de Apolo parte del mismo hexacordo solo que a distancia de segunda, creando una secuencia de mayor interés melódico.

En el caso de la circulación encontramos menos ejemplos, pero no por ello de menor interés. En la imagen 19 se muestra la circulación en la figuración de corcheas en el segundo compás. Según el propio Ulloa evocaría «un movimiento giratorio o merodeo»<sup>85</sup>. Esta técnica compositiva será recurrente a lo largo del aria, pues así es como Durón describe, musicalmente hablando, la marcha del carruaje donde se sitúan los personajes de la zarzuela.



Imagen 19. Circulación. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Si hacemos referencia a la asimilación, encontramos como se potencia con otras figuras. Tal y como se muestra en la imagen 20 la circulación se uniría al ascenso y a la asimilación, tratándose de la imitación de una flecha representada mediante la coloratura, muy presente en el aria «Flecha inconstante» interpretada por Cirze.



Imagen 20. Asimilación. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

Por último, en la imagen 21 se muestra un ejemplo muy claro de abducción repentina, siendo el único en toda la zarzuela. Esta figura retórica tendría una correspondencia con la *aposiopesis*, suponiendo una interrupción brusca del discurso. En este caso, se encuentra en el aria «Blancos ligeros caballos» y simbolizaría además la detención del carruaje, mostrado como un silencio en todas las voces. Por tanto, y con este último ejemplo, en la zarzuela se enmarcan once de las doce figuras expuestas por Pedro de Ulloa en su tratadística.

<sup>85</sup> de Ulloa, *Música Universal...*, 97.

## VI. CONCLUSIÓN

Tal y como hemos podido apreciar en el epígrafe anterior, la obra de Durón sigue las normas establecidas por la retórica y la solmización, quedando demostrado y secundado por la tratadística. La inclusión de las figuras citadas por Pedro de Ulloa nos lleva a diversas cuestiones sobre su uso, puesto que es de manera reiterada y prácticamente global, ya que todas las arias cuentan con al menos una figura de las que Ulloa expone en su tratado.

El hecho de que exista la correspondencia entre la práctica y la tratadística nos indica un fenómeno que era utilizado y del que se tenía constancia en las prácticas del momento como así hemos comprobado con los ejemplos aportados de la obra de Durón.

Si ahondamos en las figuras más utilizadas sin duda encontramos a la repetición como recurso preferido por Sebastián Durón para sus composiciones, aunque en ocasiones se combina con otras para crear un afecto más intenso o más complejo. No obstante, en estos casos recurre a la asimilación, la gradación o, en menor medida, al suspiro.

The image shows a musical score for a piece titled 'Abrupción repentina' from the opera 'Veneno es de amor la envidia'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Alto (A.), Contralto (C.), and Bass (B.C.). The vocal parts (A. and C.) have lyrics: '- rad Pa - rad.' The instrumental parts (Vln. 1, Vln. 2, and B.C.) provide accompaniment. The score is marked with a '59' at the beginning of the first staff.

Imagen 21. Abrupción repentina. Transcripción propia de *Veneno es de amor la envidia*.

El uso de la pausa destaca por su amplia utilización para trasfondos dramáticos, siguiendo los dictados del tratadista, aunque es una figura versátil y poco utilizada por Durón, contando con apenas un par de ejemplos.

A pesar de los análisis aportados, hay figuras definidas por Ulloa que no han sido encontradas en esta composición como es el caso de la fuga, siendo la única figura de la que no hemos tenido constancia a lo largo de este estudio.

Por otro lado, en cuanto a la solmización, hemos podido apreciar el uso reiterado de algunos modos, siendo en su mayoría correspondidos por las connotaciones sugeridas en la tratadística, a pesar de la excepción de dos arias de las diecisiete analizadas. Asimismo, los modos se han adecuado en la mayor parte de las arias con el afecto que quería transmitir Durón e, incluso, representando el carácter de determinados personajes, como es el de Scila, que siempre aparece vinculado a modos relacionados con la tristeza, o en el caso de Cirze donde mayoritariamente se relaciona con la gravedad o lo festivo en cuestión del argumento.

Siguiendo esta tendencia, tal y como se muestra en este estudio, las mutanzas estaban presentes en los movimientos melódicos, así como tomaban partido en la elección modal y su posterior desarrollo que influía en los afectos de la pieza. No obstante, la dificultad de las mutanzas en el sistema hexacordal ampliado se hace patente en algunas arias, por lo que el análisis vislumbra algunos ejemplos como representativos.

Además, hay que considerar que este estudio abre una vía de investigación con múltiples posibilidades para visibilizar un fenómeno compositivo que estaba presente en el Barroco hispánico y que supuso un elemento coexistente con la tonalidad y otros modelos de enseñanza, que además se mantuvo en las instituciones eclesiásticas hasta bien entrado el siglo XIX.

El abandono de los estudios relativos al sistema guidoniano nos permiten establecer la relación existente con la retórica mediante la teoría de los afectos, plasmada a modo de listado por Ulloa.

Asimismo, la utilización de recursos retóricos nos lleva a la idea de que en la corte de los últimos Austrias se tenía conciencia de los usos italianos y germanos en el ámbito operístico y se hacían eco de estas innovaciones imitándolas y transportándolas a las composiciones, siendo de gran importancia la poca influencia italiana que Sebastián Durón tuvo a lo largo de su carrera musical.

No obstante, las peticiones de la reina consorte de Carlos II, Mariana de Neoburgo, quien llevaba obras que estaban de moda en la corte del Palatinado donde gobernaba su hermano, pudieron llevar este lenguaje al compositor. Sin embargo, en todo momento mantuvo una influencia del «sistema músico» en sus composiciones, prueba de una educación basada en él dentro de las instituciones religiosas hispánicas.

Es reseñable la austeridad que se deja entrever en la instrumentación, contando con apenas cuatro instrumentos y tres personajes principales, además de un coro a cuatro, pero que supone un coste muy reducido en comparación con otras producciones de ámbito cortesano que se realizaban a lo largo de Europa durante los siglos XVII y XVIII.

Tras todos estos datos aportados, es obligado señalar que el fenómeno retórico en la música española es limitado en comparación a la música italiana o alemana del XVII y XVIII, puesto que el reducido número de figuras nos muestran el intento por plasmar en la música los conceptos textuales. Dicho de otro modo, la larga tradición en otros países europeos nos lleva a contemplar en su tratadística una innumerable cantidad de figuras, mientras que en este estudio solo situamos doce, en las cuales se aúnan varias de ellas.

Si atendemos a la composición del discurso retórico, España permanece en un plano anterior del mismo, observando ejemplos contemporáneos de otros países que se sitúan en la *inventio* donde los afectos son más destacados como contenido del discurso, mientras que en la obra que nos ocupa estaríamos ante una *elocutio* ubicando las figuras retóricas en el contenido musical para que el espectador lo recuerde y pueda guiarse a través de él.

Esta reflexión nos facilita una posible cronología sobre la manera en que la retórica evolucionó de diferente manera en el panorama europeo de principios del XVIII, donde ya era un fenómeno global.

Asimismo, destaca la importancia de las artes en la corte de Carlos II, cuyo reinado ha sido considerado como un atraso en numerosos ámbitos, pero que, tal y como se expone en este estudio, se rodeaba de los mejores intérpretes y compositores, tanto españoles como italianos. Por consiguiente, el hecho de que ya hubiera *castrati* como es el ejemplo de Mateucho y formas teatrales procedentes de Italia implican un intercambio cultural anterior a la llegada de los primeros Borbones a la corte hispánica.

Las actuaciones de dichos músicos denotan que estamos ante una corte abierta a la modernidad y a la cultura que se encontraba en auge en el resto de Europa, aunque destaca el respaldo por parte de la Corte de los músicos autóctonos, algo que será criticado por diversas cofradías durante la Guerra de Sucesión.

Debido a las limitaciones de este trabajo, nos hemos ceñido al estudio de esta obra de Durón. Sin embargo, sería muy interesante llevar el análisis retórico a la totalidad de su obra, así como de otras composiciones contemporáneas a Durón, en pos de hallar el origen de los usos retóricos y su evolución en la música española.

## VII. REFERENCIAS

- Acuña, M. Virginia. «Politics and foreign influence in the development of Spanish court theatrical music with a study of composer Sebastián Durón (1660-1716)». Tesis doctoral. University of British Columbia, 2010. Acceso el 22 de noviembre de 2020, <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/24/1.0071032/1>
- \_\_\_\_\_. «Violencia y desesperación: la utilización de los afectos en las obras de música teatral de Sebastián Durón». En *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, editado por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor, 99-143. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Albareda Salvadó, Joaquim. *La Guerra de Sucesión Española (1700-1714)*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Alonso, Silvia. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Álvarez Solar-Quintes, Nicolás. «Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón». *Anuario Musical* 13 (1950): 225-259.
- Angulo Díaz, Raúl. «El problema de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*: ¿Sebastián Durón o José de Torres?». *Sinfonía virtual* 14 (2010). Acceso el 18 de febrero de 2021, [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela\\_imposible\\_amor.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/zarzuela_imposible_amor.pdf).
- \_\_\_\_\_. *La dramaturgia en el teatro musical de Sebastián Durón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La música escénica de Sebastián Durón*. Oviedo: Codalario, 2016.
- Angulo Díaz, Raúl y Antoni Pons Seguí. «*Selva encantada de Amor*, zarzuela totalmente cantada de Sebastián Durón (1660-1716)». *Sinfonía virtual* 14 (2010). Acceso el 19 de febrero de 2021, [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/014/selva\\_encantada\\_amor\\_zarzuela\\_duron.php](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/014/selva_encantada_amor_zarzuela_duron.php).
- Capdepón Verdú, Paulino. «Maestros de la real capilla Madrileña (Sebastián Durón 1660-1716)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 30 (1991), 525-536.
- \_\_\_\_\_. «Durón Picazo, Sebastián». *Diccionario biográfico español*, editado por Gonzalo Anes, Jaime Olmedo y Quintín Aldea Vaqueo, tomo 16, 735-738. Madrid: RAE, 2009.
- \_\_\_\_\_. «Dos maestros del Barroco español: Juan García de Salazar y Sebastián Durón». *Scherzo: Revista de música* 25, n.º 255 (2010): 124-127.
- \_\_\_\_\_. *Grove Music Online*. Acceso el 20 de marzo de 2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08401>.

- Capdepón Verdú, Paulino y Juan José Pastor Comín. *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Catalán Jarque, María del Carmen. «Pedro de Ulloa y su tratado Música universal o principios universales de la música (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España». Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Valencia, 2017. Acceso el 15 de noviembre de 2020, <https://riunet.upv.es/handle/10251/86164>.
- Cerone, Pietro. *El Mellopeo y Maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- Cooper, Grosvenor y Leonard Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- Domínguez, José María. «Zarzuelas y comedias armónicas en palacio: Sebastián Durón y Serqueira». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol 3. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 705-759. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Fgbuenotv, «La música escénica de Sebastián Durón - Raúl Angulo Díaz». Vídeo de YouTube, 2:04:52. Publicado el 16 de diciembre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=gn7tin5ar4Q>.
- González Ludeña, Carlos. «“Para que cante Mateucho y todos los demás”: Música en la real cámara en el ocaso de vida de Carlos II». *Revista de Musicología* 43, n.º 1 (2020): 131-154.
- Hill, John Walter. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Roma: Francesco Corbelletti, 1650.
- León Tello, Francisco José. *Estudios de Historia de la teoría musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1991.
- Lolo, Begoña. «Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia». *Revista de Musicología* 15, n.º 1 (1992): 195-208.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama textos, 2000.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672.
- Martín Moreno, Antonio. «El músico Sebastián Durón: Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía». *Anuario musical* 27 (1972-1973): 163-188.

- \_\_\_\_\_. «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón». En *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo, (1662-1704)*, editado por José Gómez Rodríguez, José y Beatriz Martínez del Fresno, 95-156. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.
- \_\_\_\_\_. «Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral». En *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, editado por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor, 15-177. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Molino, Jean. «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en jeu* 17 (1995): 35-62.
- Morales, Nicolás. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V, 1700-1746*. Madrid: Casa Velázquez, 2007.
- Nassarre, Fray Pablo. *Fragmentos Músicos*. Madrid: Imprenta Real de Música, 1700.
- Ovidio, Publio. *Las Metamorfosis*. Trad. por José Cayetano Navarro López. Madrid: Grupo Anaya Ediciones Generales, 2005.
- Pajares Alonso, Roberto L. *Historia de la música en seis bloques, Bloque seis: ética y estética*. Madrid: Editorial Visión Net, 2011.
- Querol Gavaldá, Miguel. «La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras». *Anuario musical* 28-29 (1973 y 1974): 208-220.
- Rameau, Jean Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Jean Baptiste Christophe Ballard, 1722.
- Rubiales Zabarte, Gorka. «Redescubriendo el siglo XVIII: Sebastián Durón en el tercer centenario de su muerte». *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (2016): 707-726.
- Salinas, Francisco de. *De libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius, 1577.
- Samir Suez. *La solmisación. Una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca*. Málaga: Ediciones Si bemol, 2014.
- Sarget Ros, María Ángeles. «Perspectiva histórica de la educación musical», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 15 (2000): 117-132.
- Siemens Hernández, Lothar. «Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón: once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II». *Anuario musical* 16 (1961): 177-199.

- \_\_\_\_\_. «Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón». *Anuario musical* 18 (1963): 137-159.
- \_\_\_\_\_. «Un dictamen de Pablo Nassarre (1694) probablemente relacionado con la polémica musical de Paredes y Durón». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 2, n.º 1 (1986): 173-186.
- Stein, Louise Kathrin. «Un manuscrito de música teatral reaparecido: “Veneno es de amor la envidia”». *Revista de Musicología* 5, n.º 2 (1982): 225-233.
- Stein, Louis K., Jack Sage y John H. Baron. «Durón, Sebastián». En *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 7, 754-756. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2002.
- Torrente, Álvaro, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol 3. La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016.
- Torres, José de. *Reglas generales utiles, y faciles de acompañar en organo, clavicémbalo y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado*. Madrid: Bernardo Peralta, 1702.
- Ulloa, Pedro de. *Música universal o principios universales de la música*. Madrid: Bernardo Peralta, 1717. ■

---

---

# EL CARDENAL MAZARINO Y LA *DANCE GITTARS CHACONY* EN *DIDO* Y *ENEAS* DE H. PURCELL. ¿LA CONEXIÓN IMPOSIBLE?

## THE CARDINAL MAZARINE AND THE *DANCE GITTARS CHACONY* IN *DIDO AND AENEAS* BY H. PURCELL. THE IMPOSSIBLE CONNECTION?

**Pablo Gastaminza\***

Universidad Autónoma de Madrid

[p\\_gastaminza@yahoo.es](mailto:p_gastaminza@yahoo.es)

[orcid.org/0000-0002-5205-0136](https://orcid.org/0000-0002-5205-0136)

### RESUMEN

Con frecuencia se estudia la Historia de la Música del periodo Barroco aislándola de la política, de los matrimonios de estado, de las guerras dinásticas, de la religión... En un mundo globalizado, como el de hoy, los devenires culturales-musicales de composición, interpretación y difusión son totalmente diferentes a la problemática de estos mismos factores en el siglo XVII. En este artículo planteamos una hipótesis que relaciona causa-efecto las decisiones del Cardenal Mazarino con una de las grandes obras inglesas, *Dido y Eneas* de Henry Purcell, y especialmente en un aspecto muy concreto; su *Dance Gittars Chacony*. A lo largo de este viaje hay varios protagonistas en mayor o menor medida además de los ya mencionados; Luis XIV, Carlos II de Inglaterra, Francisco Corbetta y Oliver Cromwell. Veremos al final si la conexión es tan imposible.

---

\* Pablo Gastaminza cursa estudios musicales en el COSCYL, la Academia de Música Antigua de la USAL, la ESMUC y la UAB. Ha colaborado como instrumentista con gran cantidad de agrupaciones, grabando con Naxos, Columna Música, Warner-Erato, Alpha y RTVE Música entre otras. Es director musical de Esquivel Danza&Música, de la Orquesta y del Aula de Música de la UAH, y de la Revista de Especialización Musical *Quodlibet*. Actualmente es doctorando en la UAM.

Recepción del artículo: 2-05-2023. Aceptación del artículo: 23-06-2023.

**Palabras clave:** Mazarino; Luis XIV; F. Corbetta; Carlos II de Inglaterra; O. Cromwell; guitarra; chacona; Purcell; Dido y Eneas.

#### ABSTRACT

The History of Music of the Baroque period is frequently studied, isolating it from politics, state marriages, dynastic wars, religion, etc. In a globalized world like today's, the cultural-musical developments, both of composition, interpretation and dissemination, are totally different from the problem of these same factors in the seventeenth century. In this article, we propose a hypothesis that relates cause and effect to the decisions of Cardinal Mazarin with one of the great English works, *Dido and Aeneas*, by Henry Purcell, especially in a very specific aspect, his *Dance Gittars Chacony*. Throughout this trip there are several protagonists, to a greater or lesser extent, apart from those already mentioned: Louis XIV, Charles II of England, Francesco Corbetta and Oliver Cromwell. We will see at the end if the connection is, in fact, impossible.

**Key words:** Mazarin; Louis XIV; F. Corbetta; Charles II of England; O. Cromwell; guitar; chaconne; Purcell; Dido and Aeneas.

#### I. INTRODUCCIÓN

Más habitualmente de lo necesario se plantea el estudio de las músicas pretéritas o de la historia de la música con un cierto presentismo. En la época actual y en este mundo globalizado, donde internet y los medios tecnológicos han «democratizado» el acceso a la cultura y la información, las monarquías que subsisten y la alternancia de poder en los regímenes democráticos no condicionan o influyen de manera decisiva y fundamental en los procesos artísticos; la creación, difusión, interpretación y divulgación de las artes en la Europa occidental no vienen condicionadas o presas de un determinado devenir político, al menos de momento.<sup>1</sup>

Esta situación cambiaba de manera radical en el Antiguo Régimen, donde las monarquías absolutistas, con sus matrimonios de estado-las políticas de invasión territorial-las zonas de influencia y la religión (entre otros factores) determinaban, de una manera mucho más contundente, la creación artística musical «cultiva»<sup>2</sup>.

El caso de Henry Purcell y su celeberrimo *Dido y Eneas* no es ajeno a esta situación. Las preguntas son: ¿cómo es posible que en la Inglaterra de finales del siglo XVII nos encontremos con

---

<sup>1</sup> Actualmente el condicionante tiene más factores económicos y éticos.

<sup>2</sup> Que es lo que nos ha llegado en soporte escrito.

una danza de guitarras en forma de chacona<sup>3</sup> como parte de una ópera inglesa, cuando ni la guitarra había formado parte de la tradición instrumental británica, ni la chacona fue cultivada anteriormente como forma musical, ya fuese de manera instrumental, vocal o incluso coreográfica? El instrumento rey fue el laúd, y en muchos ámbitos más populares el *cittern*. Y vamos más lejos, ¿cómo es posible que, además, la pieza que nos ocupa solo aparezca en el libreto de Nathan Tate<sup>4</sup> y no se escriba en la partitura? ¿Tan conocida era la chacona en Londres alrededor de 1688 que no hacía falta escribirla musicalmente, sino que solo con mencionarla el músico ya la tenía interiorizada y en repertorio? Imaginemos la escaleta de un *Club de la Comedia* de nuestros días «entre monólogo y monólogo, que el pianista toque un *blues...*». Muchas preguntas y pocas respuestas. Para intentar entender esta situación y comprender todo el proceso de recepción debemos retroceder unos cuantos años. Empezamos esta hipótesis no en Inglaterra sino en Francia, de manos de un ministro italiano en París; el cardenal Mazarino.

## II. EL CARDENAL MAZARINO

Julio Mazarino<sup>5</sup> nace en Pesina, en los Abruzos en 1602<sup>6</sup>. Su padre se llama Pietro Mazarino y es de procedencia siciliana. Pertenece a una familia modesta. Uno de sus tíos, el padre Julio Mazarino le lleva a Roma y le proporciona estudios de literatura, filosofía y derecho. Después entra al servicio del Condestable de Nápoles Felipe Colonna, miembro de una de las familias más importantes de Roma. Gracias a su talento y talante va subiendo puestos de confianza y termina casándose con una de las ahijadas de su patrón, Hortensia Buffarini, adquiriendo un plano social muy superior al de sus comienzos; algo parecido a lo que sucederá con su hijo Julio con el devenir de los años.

El joven Julio recibe sus primeros estudios en el Colegio Romano, regido por jesuitas, y pronto destacan sus dotes intelectuales y sociales. Posteriormente es enviado con Jerónimo Colonna (hijo del Condestable y amigo desde la infancia) en calidad de compañero de cámara (que no de camarero-sirviente) a estudiar a España, concretamente derecho canónico en la Universidad de Alcalá y diplomacia en la corte de Madrid. En esos tres años aprende hablar el castellano con perfección y se inicia en las intrigas políticas y religiosas que pudo observar en la capital. También recibió su primer contacto con la cultura española. Terminó sus estudios en Roma y gracias otra vez a la familia Colonna

<sup>3</sup> Aunque es de una fecha posterior, merece la pena leer la primera definición de la chacona en un diccionario de referencia en lengua castellana: «**CHACONA**. s. f. Son, o tañido que se toca en varios instrumentos, al qual se báila una danza de cuenta con las castañetas, mui airosa y vistosa, que no solo se báila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones, y le dán este mismo nombre», incluida en el *Diccionario de Autoridades- Tomo II (1729)*. «Chacona», acceso el 5 de abril de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>

<sup>4</sup> Autor del texto de *Dido y Eneas*.

<sup>5</sup> Giulio Mazarini o Jules Mazarin, su nombre francés.

<sup>6</sup> Todos los datos biográficos del cardenal se extraerán de Auguste Bailly, *Mazarino*. Traducido por Felipe Ximénez de Sandoval (Madrid: Espasa-Calpe, 1969).

empezó a trabajar para los Estados Pontificios en Italia dónde conoció a un personaje fundamental en su vida: el cardenal Richelieu. Ambos personajes conectan de inmediato: el cardenal ve en el joven el talento y las posibilidades que le harían acreedor de su éxito y Mazarino ve en Richelieu un perfecto ejemplo a seguir. En 1630 y aunque sigue trabajando para los Estados Pontificios, Julio se vincula secretamente a Francia, y como dice Bailly «con probabilidad, a sueldo»<sup>7</sup>. En 1634 es enviado a la corte francesa como nuncio (embajador) papal y en 1639 se naturaliza francés, trabajando abiertamente con Richelieu; es este el que consigue el capelo cardenalicio en 1641 para el italiano (aunque no hubiese recibido las órdenes religiosas), y a su muerte, Mazarino es nombrado ministro principal del Estado en 1642, sucediendo a su mentor al lado de Luis XIII. A la muerte del rey en 1643 queda como regente Ana Mauricia de Austria hasta la mayoría de edad del Delfín y futuro rey Luis XIV, y en 1646 Mazarino es nombrado por Ana de Austria «superintendente de la educación real»; la formación del futuro rey de Francia es confiada a un italiano. Al igual que su padre, Mazarino adquiere una posición muy por encima de sus orígenes, gobernando Francia hasta su muerte, incluso después de la coronación de Luis XIV, decidiendo no solo la política del país sino guiando la educación y los pasos del rey que puso las bases para la creación de la Francia moderna, un auténtico éxito.

## II. 1. La corte de Francia

Antes de la llegada de Mazarino a la corte francesa en 1634 ya hay una influencia cultural de Italia y España<sup>8</sup>, que se mezcla y funde al gusto autóctono<sup>9</sup>. Empezamos esta historia con Catalina de Médici que casa con Enrique II. Es recordada como la impulsora de los *Ballets de Cour* debido al «Ballet Cómico de la Reina» compuesto en 1581, con la ayuda de Baldassarino da Belgioioso, coreógrafo-escenógrafo-violinista, ese perfil tan específico que une la danza con el violín y el teatro, ideal para espectáculos multidisciplinares como los *ballets* o las mascaradas.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>8</sup> Utilizaremos los nombres genéricos de España e Italia para simplificar teniendo en cuenta que Italia en el siglo XVII era un territorio lleno de regiones-reinos independientes y ciudades estado, y que España era un conjunto de reinos unificados por la religión y bajo el dominio de una dinastía. En el caso concreto de Catalina y María podríamos decir también Medici y florentinas; hablando de Ana Mauricia, de la Casa de Austria y castellana.

<sup>9</sup> La percepción que tiene Voltaire de esa época es la siguiente «Respecto a las artes que no dependen solamente del espíritu, como la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, se habían hecho muy débiles progresos en Francia antes del tiempo al que se llama el siglo de Luis XIV. La música estaba en pañales: algunas canciones lánguidas, algunas arias para violín, para guitarra, para tiorba, la mayor parte compuestas en España, era todo cuanto se conocía». Voltaire. *El siglo de Luis XIV*. Traducido por Carola Tognetti (Edición digital Kindle: Greenbooks editore, 2019), 527.

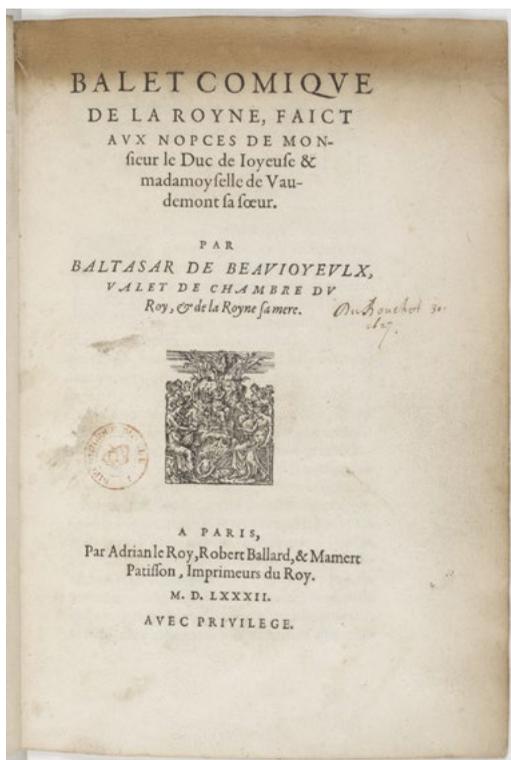


Figura 1. Portada del «Ballet Cómico de la Reina». Figura 2. Imagen del «Ballet Cómico de la Reina»<sup>10</sup>.

Posteriormente aparece en escena María de Medici, la cual casa con Enrique IV, el primer rey Borbón. Fue gran practicante y mecenas de la música, el *ballet* y las artes en general, así lo consigna al menos el cuadro de Pedro Paolo Rubens «La instrucción de la reina»<sup>11</sup>, donde la futura monarca es instruida por Minerva, Mercurio y Orfeo; una de las tres Gracias la corona con laurel, y junto al archilaúd en el suelo aparece un busto de Platón. Su hijo Luis XIII casa con Ana Mauricia de Austria y le da un nieto, el futuro Luis XIV.

<sup>10</sup> Las figuras 1 y 2 están incluidas en: Balthazar de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne, fait aux nopces de Monsieur le duc de Joyeus...* (Paris: Adrian le Roy, Robert Ballard & Mamert Patisson, 1582). <https://bibliolmc.uniroma3.it/node/614>

<sup>11</sup> El cuadro se puede ver en el Museo del Louvre, sala 801 (galería Medici) ala Richelieu, planta 2. <https://www.louvre.fr/es/explora/el-palacio/en-honor-a-una-reina-de-francia>



Figura 3. «La instrucción de la reina» de P. P. Rubens.

## II. 2. Ana Mauricia y Luis; la guitarra y la chacona

Ana Mauricia de Austria nace en Valladolid en 1601. Desde muy joven estaba instruida en la danza y la música; con 5 años participó representando el papel de Virtud en la máscara celebrada con motivo del nacimiento de su hermano Felipe<sup>12</sup>. Se casa con Luis XIII por poderes en España en 1615 y posteriormente se desplaza a Francia para casarse en Burdeos en el mismo año. También parece claro que viajó a París con un maestro de danzar que estuvo con ella 8 años<sup>13</sup>; la futura reina viajó con músicos y maestro de baile a su nuevo hogar. Mientras tanto su marido Luis continúa las prácticas artísticas debidas a la educación recibida de María de Medici y Enrique IV, la música y la danza, así como la caza y las armas. No solamente se sabe que tocaba instrumentos de cuerda pulsada, sino que también componía música, y además era un excelente bailarín. Para atestiguarlo disponemos afortunadamente

---

<sup>12</sup> María José Ruiz Mayordomo, «Los maestros de danzar en la corte de los Austrias» *Colloqui internacional d'historiadors de la dansa*, actas del congreso, Barcelona (1994), 66.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 70.

del libreto y la escenografía de «Las hadas del bosque de Saint Germain»<sup>14</sup> de 1625, *ballet* danzado por el rey en el que figura la «*Entrée des Chaconistes Espagnols*»<sup>15</sup>, en la cual bailaban hombres y mujeres, vestidos a la española y acompañados de guitarras, junto al propio rey Luis. Lamentablemente no se conserva la partitura original ni la coreografía.

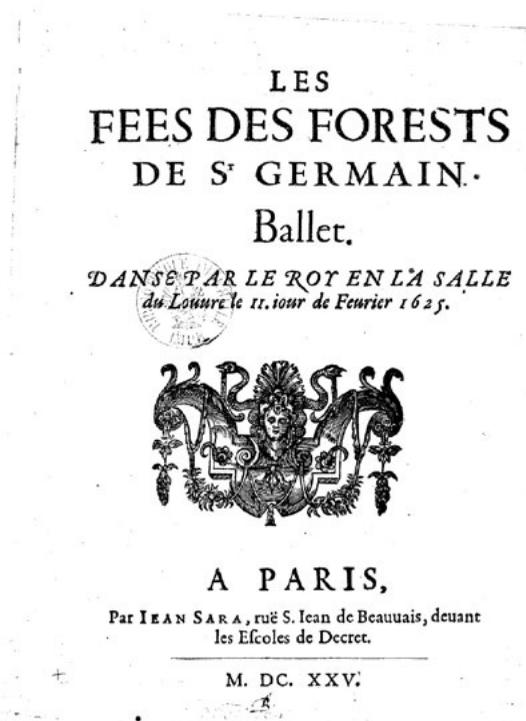


Figura 4. Portada del libreto del «*Ballet de las Hadas del Bosque de St. Germain*».

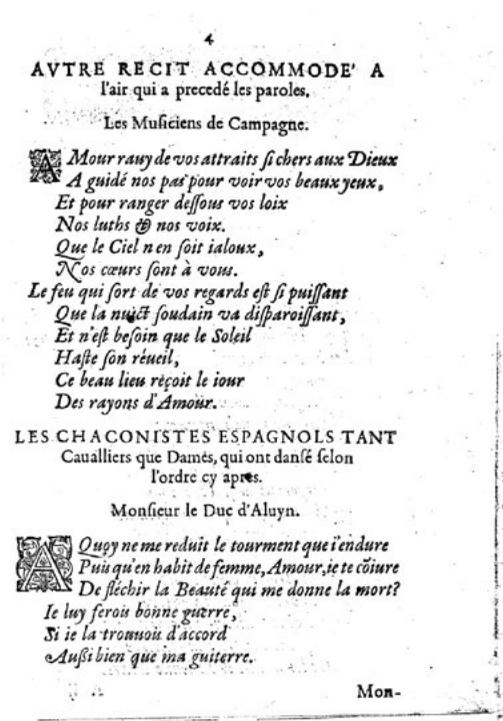


Figura 5: entrada en el libreto de *Les Chaconistes Espagnols*.

<sup>14</sup> Para más información, consultar «Ballet des Fées des Forests de Saint-Germain». Opéra Baroque, acceso el 10 de abril de 2023, [https://operabaroque.fr/BOESSET\\_FORESTS.htm#:~:text=Ballet%20en%20cinq%20actes%20et,compos%20peut%2D%C3%AAtre%20certaines%20entr%C3%A9es](https://operabaroque.fr/BOESSET_FORESTS.htm#:~:text=Ballet%20en%20cinq%20actes%20et,compos%20peut%2D%C3%AAtre%20certaines%20entr%C3%A9es).

<sup>15</sup> *Les fées de la forest de Saint-Germain. Ballet dansé par le roy en la salle du Louvre, le 11 jour de fevrier* (París: Iean Sara, 1625). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5508590t>



Figura 6. Imagen de la escenografía de la *Entrée des Espagnols* (chaconistas) tocando la guitarra, ilustración original de Daniel Rabel.<sup>16</sup>

Un año después de los *Chaconistes Espagnols* aparece el tratado de Luis de Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París, 1626)<sup>17</sup>. En el prólogo defiende la guitarra sobre el laúd, que era el instrumento francés de cuerda pulsada por antonomasia. Es un libro de guitarra esquemático, con acordes y para ser tocado rasgueado. Tiene dos chaconas cantadas y una guía de «Doze Pasacalles Para Començar a Cantar»; nos encontramos con un método que pudo haberse compuesto en España: está en castellano, tiene chaconas cantadas con guitarra y sus pasacalles están en todos los tonos para dar la entrada al canto. Además, mantiene la identificación de chacona como tierra paradisíaca, como sucede en otras chaconas literarias en España; en «La Gran Chacona En Cifra» dice el estribillo:

Vida vida. vida bona.  
 vida bamonos a chacona.  
 Vida vida. vidita vida.  
 Vida bamonos a castilla.

<sup>16</sup> Imagen extraída de <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020209991>

<sup>17</sup> Luis de Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París: Pedro Ballard, 1626). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168966d>

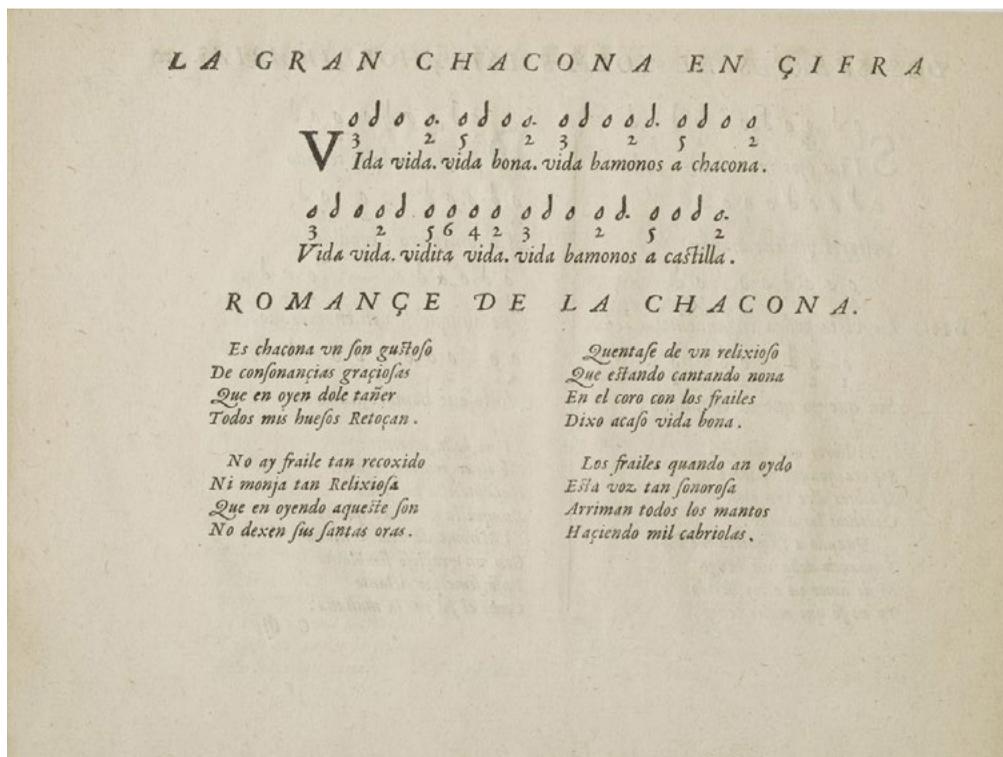


Figura 7. «La Gran Chacona en Cifra» del Método de Briceño.

No hay más que leer otra de las piezas que nos encontramos en este libro para advertir un cierto oportunismo aprovechando la coyuntura real, se titula «Cançión a la Reyna de Francia»

...La perla preciosa  
 De doña Ana de Austria  
 Ynfanta en castilla  
 Y Reyna de Françia  
 Desenbarca un día  
 Mas bella que el alma...

También nos encontramos en 1629 con la publicación del tercer libro de *Airs de Cour* de Estienne Moulinie para laúd y guitarra, con canciones en italiano y castellano. Este es parte del ambiente musical que se encuentra unos años después el Cardenal Mazarino.

### II. 3. La educación del Delfín Luis

El futuro rey Luis XIV nace en 1638 y queda huérfano en 1643, a los 5 años. Como antes comentamos, en 1646, Mazarino es nombrado «superintendente de la educación real», cargo que no existía hasta la fecha, en plena regencia de Ana Mauricia. Si atendemos al propio Luis XIV, siempre tuvo la sensación de que no había recibido una formación completa, como consigna Bailly:

En cuanto a su instrucción, a pesar del número y los méritos de sus preceptores, había sido mediocrementemente llevada. Saint-Simon habla de «la ignorancia más torpe en todos los aspectos en que se había tenido cuidado de educar al rey». En varias ocasiones vuelve sobre esa ignorancia «general hasta lo increíble». Y precisa: «Apenas le enseñaron a leer y a escribir, y siempre fue tan ignorante que jamás supo una palabra de las cosas más corrientes de Historia, de sucesos, de fortunas, de conductas, de nacimiento y de leyes». Las afirmaciones y sarcasmos de Saint-Simon no son verdades indiscutibles. La pasión aristocrática superaba infinitamente en él al amor a la verdad. Odiaba a Mazarino y todas las armas le parecían buenas contra su enemigo. Es, pues, muy cierto, que exageraba la incultura del rey, pero no podía mentir por completo. El mismo Luis XIV ya hombre se quejaba a menudo de su escaso saber. Durante una visita a Saint-Cyr en 1694 habló de la historia de su minoridad escrita por Priolo en latín, y añadió: «En ese latín que yo no entiendo, pues soy un ignorante y no recibí una educación tan buena como la que hago dar en Saint-Cyr»<sup>18</sup>.

Sin embargo, recibió una esmerada educación en artes, especialmente en música y danza (al igual que su padre Luis XIII). Conocemos los nombres de algunos de sus maestros, a la guitarra Bernard Jourdan de Lasalle y al laúd Fleurent Indret. Para destacar la influencia que tuvo su educación artística, podemos comentar que una de las primeras acciones que acometió como monarca fue la creación de la *Académie Royale de Danse* en 1661. Posteriormente creó la *Académie d'Opéra* en 1669 y en 1672 se creó la *Académie Royale de Musique*, dirigida por Lully. Es en este ambiente músico-teatral del joven Delfín donde hace su aparición un miembro de la familia.

### II. 4. Carlos Estuardo en el exilio

El Infante Carlos nace en 1630, hijo de Carlos I de Inglaterra y Enriqueta María de Francia hermana de Luis XIII, con lo cual advertimos que Luis XIV y el futuro Carlos II son primos carnales. Este último va al exilio a Francia en 1646 debido a la guerra civil inglesa en la que muere su padre. Inglaterra queda bajo el Protectorado de Oliver Cromwell, y desde Francia se comienza a preparar la restauración de los Estuardo, con la corte en el exilio. Posteriormente en 1648 también irá a Francia su hermano Jacobo que será conocido en el futuro como Jacobo II. Dentro de este ambiente de educación y práctica de las artes que se encuentran en París con su primo Luis, ambos empiezan a tocar la guitarra,

<sup>18</sup> Bailly, *Mazarino...*, 128.

como él. Durante este periodo de tiempo aparece por la corte francesa un personaje fundamental en este viaje: Francesco Corbetta.

### III. FRANCESCO CORBETTA; FRANCIA E INGLATERRA

Francesco Corbetta nace en Pavía (el Milanesado) en 1615 y muere en París en 1681; fue el gran virtuoso de la guitarra de su época. Su periplo vital es el siguiente: en 1639 fue profesor en Bolonia, en 1643 trabaja para el Duque de Mantua y en 1648 trabaja para el Archiduque de Austria en la corte de Bruselas. Alrededor de 1650 (¿1648? ¿1654?) el Cardenal Mazarino lo lleva a París, aunque no se sabe exactamente para qué. Si la idea era que diese clase de guitarra al Delfín, no ha quedado constancia por escrito en ningún sitio<sup>19</sup>, además el joven Luis ya tenía tutor de guitarra, el ya mencionado Bernard Jordan de la Salle, de Sanlúcar de Barrameda, músico de corte en París cuarenta años al menos. En ese caso, ¿por qué Mazarino lleva a Corbetta a París si no queda constancia de que enseñase al Delfín? Al no encontrarse nóminas y pagos a su nombre, así como no figurar en ningún listado de músicos de corte<sup>20</sup>, no hay confirmación de que oficialmente trabajase en palacio, aunque se supiese que estaba allí y que participase (al menos) en un montaje musical de Lully<sup>21</sup>. ¿Cómo se justifica su presencia por varios años en París sin un patrón oficial? Evidentemente tenía uno: el Cardenal Mazarino. Que el superintendente de la educación real llevase a París al mejor guitarrista de su época y que el futuro rey de Francia no recibiese clase o consejos musicales de este sería inconcebible, aunque el Delfín ya tuviese profesor titular<sup>22</sup>. Mazarino llevó músicos y artistas (bailarines y escenógrafos) italianos a París con anterioridad, intentó introducir la ópera italiana en Francia y fue mecenas de literatos y filósofos como Corneille y Descartes<sup>23</sup>; que Francesco Corbetta fuese uno más de sus protegidos adquiere mayor sentido si quieres que el futuro rey, aprendiz con la guitarra, conozca de cerca al mejor guitarrista de su tiempo.

Pocos años después, y seguramente viendo que no podía tener un puesto oficial en París acorde a su categoría, debido a que la plaza de profesor de guitarra del Rey estaba ocupada, Francesco Corbetta acompaña a Carlos y a Jacobo Estuardo a la corte española de Bruselas<sup>24</sup> y después de la

<sup>19</sup> «FRANCESCO CORBETTA-THE BEST OF ALL». Mónica Hall-BAROQUE GUITAR RESEACH, acceso el 5 de abril de 2023. Sección 1, pág.10. <https://monicahall.co.uk/corbetta/>

<sup>20</sup> Corbetta no figura en el listado de músicos y cortesanos recopilados en *L'Etat de la France*, un libro administrativo de la corte. Para más información, consultar dos artículos de Albert Cohen: «L'Etat de La France: One Hundred Years of Music at the French Court», *Notes* 48, n.º 3 (1992): 767–805. <https://doi.org/10.2307/941690> y «The King's Musicians: A Postscriptum». *Notes* 49, n.º 4 (1993): 1390–94. <https://doi.org/10.2307/899360>

<sup>21</sup> Hall, «FRANCESCO CORBETTA-THE BEST OF ALL» 11-12.

<sup>22</sup> Tenemos el testimonio de Jacques Bonnet que afirma que Mazarino trajo un profesor de guitarra desde Italia para el Delfín, aunque no diga su nombre, Hall, «FRANCESCO CORBETTA-THE BEST OF ALL» 10-11.

<sup>23</sup> Bailly, *Mazarino...*, 61.

<sup>24</sup> Hall, «FRANCESCO CORBETTA-THE BEST OF ALL» 13.

muerte de O. Cromwell, a Londres para la Restauración Monárquica de los Estuardo en 1660. Que el compromiso de Corbetta con los Estuardo adquiere un rango de importancia (como contrato social de un profesional liberal a una dinastía soberana) lo tenemos en varios hechos. El primero y más llamativo es que una vez coronado Carlos II, este concede a Corbetta una concesión de loterías (*L'Oca di Catalonia*; posteriormente recibe las licencias de explotación de *The Royal Oak* y de *Il Trionfo Imperiale*)<sup>25</sup>. Ese tipo de prebendas se dan solo a la gente de confianza, pues supone darle unos ingresos extra y aumentar de manera sensible su nivel de vida. Además, es designado Músico de Cámara de la Reina Catalina de Braganza, siendo nombrado «Gentilhombre de la Reina» y posteriormente «Paje de la escalera trasera del Rey» con entrada (y llave) a las cámaras más privadas del monarca, solo al acceso del personal de palacio de máxima fidelidad. Parece ser que al Rey no solo le gustaba mucho la guitarra, sino que su confianza en Corbetta era muy destacable.

El éxito de Corbetta en la corte inglesa lo documenta Monica Hall<sup>26</sup> mencionando a Antony Hamilton y sus «Memorias de la corte de Carlos II», que habla de Corbetta y de una zarabanda de su autoría:

Había un cierto italiano en la corte, famoso por la guitarra. Tenía un gran talento para la música y era el único hombre que podía sacar algo de la guitarra; su música era tan graciosa y tierna que habría hecho armónico al más desagradecido de los instrumentos. En verdad, no había nada más difícil que tocar como él. El gusto del Rey por sus composiciones había puesto tan de moda este instrumento que todo el mundo lo tocaba, bien o mal... El duque de York (futuro Jacobo II) lo tocaba aceptablemente y el Conde de Arran lo hacía tan bien como el mismo Francisque (Corbetta). Este Francisque había compuesto una zarabanda que hechizó y embelesó al mundo entero; de modo que todos los guitarristas de la corte intentaron tocarla y sabe Dios que hubo un rasgueo universal.<sup>27</sup>

También, y según Monica Hall, no solo tocan la guitarra Carlos y Jacobo, sino las hijas de este último, las princesas María y Ana<sup>28</sup>; ambas serían también soberanas de Inglaterra.

<sup>25</sup> *Idem.*, 14-16.

<sup>26</sup> *Idem.*, 17-18.

<sup>27</sup> “*There was a certain Italian at Court, famous for the guitar. He had a genius for music, and he was the only man who could make anything of the guitar; but his music was so graceful and tender that he would have made harmony with the most ungrateful of instruments. In truth, nothing was more difficult than to play the same way as he. The King’s taste for his compositions had made this instrument so fashionable that everyone played it, well or ill..... The Duke of York played passably and the Count of Arran as well as Francisque himself. This Francisque had composed a sarabande which charmed or enraptured the whole world; so that every guitarist at court tried to play it and God only knows what universal strumming there was*”. Traducción del autor.

<sup>28</sup> Monica Hall, «Princess An’s Lute Book and related English sources of music for the 5-course guitar» *Consort* 66 (2010): 18.

Desde 1671, Francesco Corbetta alterna estancias entre París y Londres, viviendo por temporadas en las dos cortes. Es en París donde publica primero en 1671 *La guitarre royalle dediée au roy de la Gran Bretagne*, y después en 1674 *La guitarre royalle dediée au roy*. En este último libro no hay que especificar quien es el rey; el Rey es Luis XIV. Anteriormente nos dejó tres libros más, *De gli scherzi armonici* (Bolonia, 1639), *Varii capricii* (Milán, 1643) y *Varii scherzi di sonate per la chitarra spagnola* (Bruselas, 1648). Por supuesto contienen unas cuantas chaconas, compaginando el rasgueado y punteado.



Figura 8. Chacona extraída del libro *Varii scherzi di sonate per la chitarra spagnola* de F. Corbetta.

Llama la atención que se le permitiera alternar las dos cortes con la estrecha relación que adquiere con los Estuardo, o que pudiera volver a París sin problemas después de abandonar la corte francesa en su momento; en todo caso es un síntoma de que era un músico altamente respetado en todos los sitios a los que iba. Es en 1674 cuando se documenta que Corbetta vuelve a Londres para participar en la mascarada inglesa «Calisto».

### III. 1. Calisto

«Calisto» es una mascarada inglesa con texto de John Crowne y música de Nicholas Staggins, Maestro de Música del Rey y líder de la Banda de Violines<sup>29</sup>. En el orgánico de la pieza nos encontramos con 4 guitarras, con lo que advertimos que Corbetta no es el único guitarrista profesional en activo en Londres. Después del furor que hizo la guitarra en la corte, como documentaba Hamilton, y el hecho de que la guitarra era el instrumento tocado por el rey, habría trabajo para varios profesores y profesionales de la guitarra. Se estrena en 1675 en el Hall Theatre y actúan como protagonistas

<sup>29</sup> Para mayor información se recomienda la lectura de Andrew R. Walkling, «Masque and Politics at the Restoration Court: John Crowne's "Calisto"» *Early Music* 24, n.º 1 (1996): 27–62. <http://www.jstor.org/stable/3128449>

la princesa María (13 años) y la princesa Ana (10 años), así como miembros de la corte, reforzados por cantantes y músicos profesionales. La coreografía corre a cargo de Mr. Josias Priest. Durante el Protectorado de Cromwell se cerraron los teatros y las mascaradas —que eran espectáculos globales con baile, música, disfraces y escenografía, y que contaban con antecedentes en Inglaterra desde el siglo XVI— se habían interrumpido. Al «reactivarlas», los Estuardo las recrean con lo que han visto en París durante su exilio; el ambiente y contexto de los *Ballets de Cour*, en los que también participaban los cortesanos de manera habitual.

Para terminar este capítulo, podemos constatar que en 1677 Corbetta es nombrado oficialmente profesor de guitarra de *Lady Anne*<sup>30</sup>, futura reina de Inglaterra. Corbetta muere en París en 1681 dejando un legado y una huella impresionantes en dos de las cortes más poderosas de Europa y en el repertorio de la cuerda pulsada barroca. Tuvieron que pasar siglos hasta que apareciera otro guitarrista (salvando contextos y época) que tuviera un impacto internacional de esa categoría: Andrés Segovia.

#### IV. DIDO Y ENEAS DE HENRY PURCELL

Ya hemos documentado la presencia de la guitarra y su repertorio en la corte inglesa, y ahora vamos al centro del asunto que nos ocupa en este manuscrito, la *Dance Guittars Chacony en Dido y Eneas*.

Sobre Henry Purcell no creemos que sea necesario extendernos mucho. Sí nos parece interesante constatar que viene de una familia de músicos de la corte, que recibirían con júbilo la restauración monárquica. El joven Purcell estudia con John Blow y le sucede como organista de la Abadía de Westminster. En 1683 es nombrado organista de la Capilla Real y constructor de órganos Reales. En 1689 compone *Dido y Eneas*, que se estrena en el colegio (internado) de señoritas de Chelsea de Mr. Josias Priest, como sucedió anteriormente con *Venus y Adonis* de su maestro John Blow.

El nombre de Mr. Josias Priest<sup>31</sup> nos es familiar. Efectivamente, era el coreógrafo de «Calisto». Nos encontramos con un bailarín y coreógrafo vinculado a la corte que es director de un colegio de señoritas de la nobleza y alta alcurnia, donde aprenden las artes, música, danza y todas aquellas virtudes que deben acompañar a una joven de buena familia. Es este el contexto en el que se estrena *Dido y Eneas*. No nos han sobrevivido las *particellas* originales, solo quedan copias posteriores, pero afortunadamente se conserva el libreto<sup>32</sup>, que nos da muchos datos sobre esa primera (se supone) representación.

<sup>30</sup> Hall, «Princess An's Lute Book...», 18.

<sup>31</sup> Para más información sobre Josias Priest, «Josias Priest: Master of Late 17th Century Dance». Margaret Porter, acceso el 10 de abril de 2023. <https://englishhistoryauthors.blogspot.com/2015/06/josias-priest-master-of-late-17th.html>

<sup>32</sup> Nahum Tate. *An opera : perform'd at Mr. Josias Priest's boarding school at Chelsey. By young gentlenwomen. / The words made by Mr. Nat. Tate. ; The musick composed by Mr. Henry Purcell*. Londres: ¿1689? <https://archive.org/details/d-144-tate-dido-and-aeneas-300-dpi-images/mode/2up>

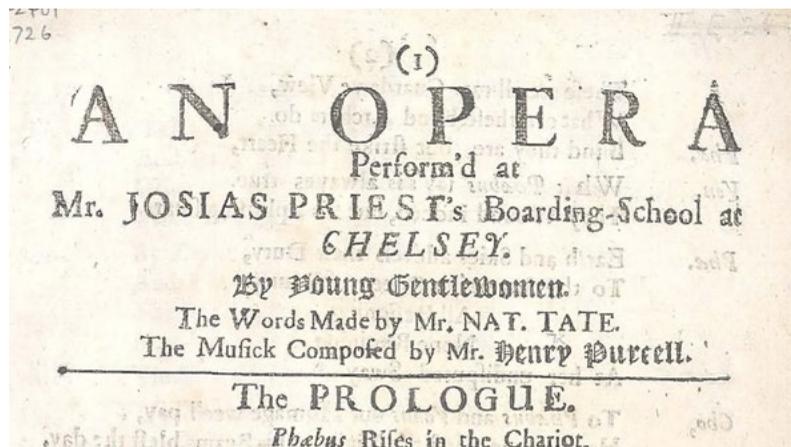


Figura 9. Portada del libreto original de *Dido y Eneas*.

Lo primero que se advierte es que no figura el título de la ópera. Sí se expone que lo que se va a disfrutar es una ópera, pero el título da igual, lo importante es el evento en sí mismo, una ópera que se representa en el internado para señoritas de Mr. Josias Priest, con su nombre en grande. De hecho, el nombre del autor musical aparece al final y en minúsculas; la música es un mero soporte para el entretenimiento en un colegio de lujo, y entre las arias, coros y piezas musicales de Purcell se incluyen varias danzas para la participación de las alumnas y beneplácito de los padres y familia. Entre la intervención de Belinda *Pursue thy Conquest, Love* y el coro *To the Hills and the Vales* nos encontramos con la protagonista de este texto, *A Dance Guittars Chacony*.

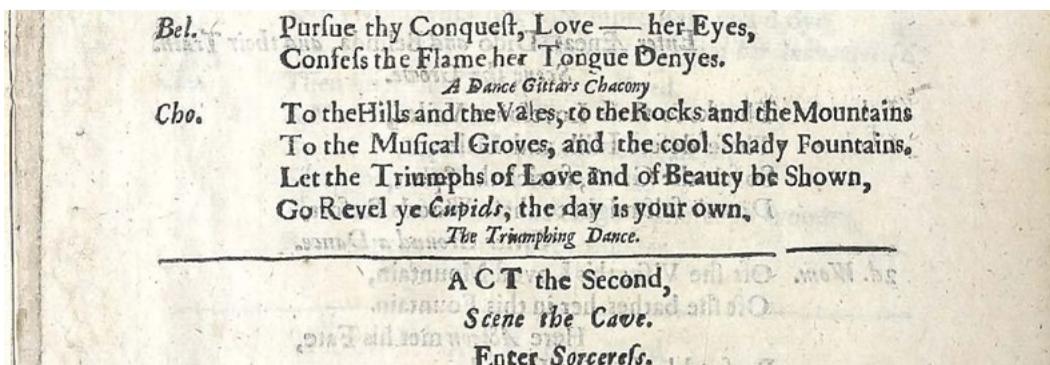


Figura 10. Extracto del texto del libreto de *Dido y Eneas* donde aparece *A Dance Guittars Chacony*.

Lo que podemos constatar es que en la partitura que nos ha llegado esta chacona no aparece (mientras que otras danzas orquestales sí)<sup>33</sup> y además no es una chacona de guitarra, es una chacona de guitarras, en plural, y danza: la imagen es muy gráfica, un grupo de señoritas tocando una chacona básica de guitarra (I-V-VI-I, por ejemplo), a la manera de lo que Hamilton definía como «rasgueo universal», una imagen muy de colegio que al que escribe estas líneas le trae entrañables recuerdos. Henry Purcell no compone una chacona de guitarra en el *Dido*, a Purcell le interpolan una chacona de guitarras<sup>34</sup> en su obra para que las alumnas del colegio de Mr. Josias Priest se entretengan tocando mientras otras bailan. Esta imagen visual nos recuerda algo que ya comentamos unas páginas antes y con años de diferencia, la *Entrée des Chaconistes Espagnols*; un grupo de nobles con el rey a la cabeza (en este caso franceses) tocando la guitarra y danzando una chacona dentro de un *Ballet de Cour*, para su solaz y recreo.

## V. EPÍLOGO

Después de todos estos datos podemos recapitular y tomar algunas conclusiones a la hipótesis del principio:

La guitarra y la chacona nunca formaron parte de los usos musicales británicos; representaban el instrumento y la música de su histórico enemigo político desde Felipe II. Con la desaparición de los *Stuart* en la Monarquía Inglesa (así como la muerte de Corbetta), desaparece esa moda.<sup>35</sup>

Ergo:

Si Mazarino no hubiera llevado a Corbetta a la corte de París ¿le habrían conocido los Estuardo en el exilio (o con tanta profundidad), y él los habría acompañado a Londres como persona de máxima confianza? ¿Cuatro monarcas ingleses habrían tocado la guitarra? ¿La corte en pleno habría efectuado con la guitarra el «rasgueo universal» para interpretar una zarabanda de Francisque? ¿Habría en el *Mr. Josias Priest Boarding-School in Chelsea for young gentlewoman* alumnas de la nobleza que tocasen la guitarra para participar en el *Dido*, y no tocando el laúd o el *cittern*, que eran instrumentos netamente ingleses? Vamos más lejos todavía; si no hubiese existido la guerra civil inglesa y no hubiera hecho falta una restauración monárquica, los futuros reyes de Inglaterra no se habrían exiliado en Francia, conocido a Corbetta con la profundidad y complicidad que le conocieron, y difícilmente habrían tocado un instrumento como la guitarra, que no tenía antecedentes en Gran Bretaña y que históricamente representó culturalmente algo no deseado.

<sup>33</sup> Podemos advertir en la figura 10 que debajo del coro *To the Hills and the Vales* y antes del segundo acto figura *The Triumphant Dance*, danza orquestal que está incluida en la partitura que nos ha llegado.

<sup>34</sup> No tiene sentido poner dos danzas casi seguidas, y la chacona interrumpiendo el final, cortando la unión del aria con el coro. Parece que se ha insertado ahí porque el coro es ternario y es el sitio menos malo, no para el autor, sino para el coreógrafo y la marcha del evento.

<sup>35</sup> La Reina Ana es la última de los Estuardo en tocar la guitarra.

La Chacona de Guitarras en el libreto de *Dido y Eneas* no es de Purcell, de hecho, Henry Purcell no escribió nunca para guitarra<sup>36</sup>; es música incidental de una representación de colegio de lujo, es una danza con rasgueado de guitarras que se hace en una escuela de élite donde el director, Mr. Priest, es coreógrafo. El libreto es lo único que nos ha llegado de esa primera representación y se ha tomado como referencia musical, aunque no figure el nombre de la ópera y el compositor aparezca el último y en minúsculas. Podemos aseverar que la *Dance Guittars Chacony* en *Dido y Eneas* no formaba parte del proceso creativo-compositivo-artístico-estético del autor en el entramado dramático de la obra, sino que es más bien una circunstancia de sociología política.

Para finalizar, y como decíamos al principio, con frecuencia en el estudio de la música y su historia no se tienen en cuenta los devenires políticos y sociales; esperamos que este texto sirva para abrir la curiosidad del lector y analizar los enigmas musicales con otros ojos, dándonos la oportunidad de considerar que, quizás, entre el Cardenal Mazarino y la *Dance Gittars Chacony* en *Dido y Eneas* de H. Purcell haya una conexión más que posible.

## VI. REFERENCIAS

- Bailly, Auguste. *Mazarino*. Traducido por Felipe Ximénez de Sandoval. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Beaujoyeux, Balthazar de. *Balet comique de la Royné, fait aux nopces de Monsieur le duc de Joyeus...* París: Adrian le Roy, Robert Ballard & Mamerr Patisson, 1582. <https://bibliolmc.uniroma3.it/node/614>
- Briceño, Luis de. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard, 1626. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168966d>
- Cohen, Albert. «L'Etat de La France: One Hundred Years of Music at the French Court», *Notes* 48, n.º 3 (1992): 767–805. <https://doi.org/10.2307/941690>
- \_\_\_\_\_. «The King's Musicians: A Postscriptum». *Notes* 49, no. 4 (1993): 1390–94. <https://doi.org/10.2307/899360>
- Diccionario de Autoridades- Tomo II (1729)*. «Chacona», acceso el 5 de abril de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Hall, Monica-BAROQUE GUITAR RESEACH. «FRANCESCO CORBETTA-THE BEST OF ALL». Sección 1, acceso el 5 de abril de 2023. Sección 1. <https://monicahall.co.uk/corbetta/>

<sup>36</sup> Aunque hay música de Purcell en reducción para guitarra dentro del «Libro de Laúd de la Reina Ana», incluyendo piezas de *Dioclesian* (Z. 627), *King Arthur* (Z. 628) y *The Fairy Queen* (Z. 629) entre otras.

- \_\_\_\_\_. «Princess An's Lute Book and related English sources of music for the 5-course guitar» *Consort* 66 (2010): 18-34.
- Les fées de la forest de Saint-Germain. Ballet dansé par le roy en la salle du Louvre, le 11 jour de fevrier.* Paris: Iean Sara, 1625. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5508590t>
- Opera Baroque. «Ballet des Fées des Forests de Saint-Germain». Acceso el 10 de abril de 2023. [https://operabaroque.fr/BOESSET\\_FORESTS.htm#:~:text=Ballet%20en%20cinq%20actes%20et,compos%20peut%2D%C3%AAtre%20certaines%20entr%C3%A9es.](https://operabaroque.fr/BOESSET_FORESTS.htm#:~:text=Ballet%20en%20cinq%20actes%20et,compos%20peut%2D%C3%AAtre%20certaines%20entr%C3%A9es.)
- Porter, Margaret. «Josias Priest: Master of Late 17th Century Dance». Acceso el 10 de abril de 2023. <https://englishhistoryauthors.blogspot.com/2015/06/josias-priest-master-of-late-17th.html>
- Ruiz Mayordomo, María José «Los maestros de danzar en la corte de los Austrias» *Colloqui internacional d'historiadors de la dansa*, actas del congreso, Barcelona (1994).
- Tate, Nahum. *An opera : perform'd at Mr. Josias Priest's boarding school at Chelsey. By young gentlewomen. / The words made by Mr. Nat. Tate. ; The musick composed by Mr. Henry Purcell.* Londres: ¿1689? <https://archive.org/details/d-144-tate-dido-and-aeneas-300-dpi-images/mode/2up>
- Voltaire. *El siglo de Luis XIV.* Traducido por Carola Tognetti. Edición digital Kindle: Greenbooks editore, 2019.
- Walkling, Andrew R. «Masque and Politics at the Restoration Court: John Crowne's "Calisto"» *Early Music* 24, n.º 1 (1996): 27–62. <http://www.jstor.org/stable/3128449> ■

---

---

# ¿PODRÍA SER FLORENCIO LAHOZ EL AUTOR DE LOS TEMAS DE JOTA ARAGONESA UTILIZADOS POR GLINKA Y LISZT?

## COULD BE FLORENCIO LAHOZ THE AUTHOR OF THE ARAGONESE JOTA THEMES USED BY GLINKA AND LISZT?

**Marta Vela González•**

Universidad Internacional de La Rioja

[marta.vela@unir.net](mailto:marta.vela@unir.net)

[orcid.org/0000-0002-5700-6767](https://orcid.org/0000-0002-5700-6767)

### RESUMEN

Los temas de jota aragonesa utilizados por Glinka y Liszt tras sus respectivos viajes a España entre 1844 y 1845 aparecen en una obra anterior, publicada por primera vez en 1840, la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, un compositor aragonés procedente de Alagón que llegó a ser profesor numerario del Real Conservatorio de Madrid. Sin embargo, hubo de ser Pauline Viardot-García, después de su viaje artístico por España en 1842, quien difundiese esta obra en París, a través de sus propios arreglos y transcripciones, que no fueron publicados hasta 1876. La existencia del mismo tema en una obra anterior de Julien Fontana, *La Havanne*, publicada por

---

• Marta Vela (Coslada, 1985) es pianista, escritora y docente en la Universidad Internacional de La Rioja. Junto a una actividad muy intensa en diversos ámbitos artísticos —interpretación, dirección musical, gestión cultural, elaboración de contenidos audiovisuales—, sus líneas de investigación versan sobre música y literatura, interpretación y análisis, música vocal post-tridentina y música instrumental de los siglos XVIII, XIX y XX. En Radio Clásica ha presentado y dirigido espacios como «Temas de música» y «Música con estilo». Sus dos primeros libros, «Correspondencias entre música y palabra» (Academia del Hispanismo, 2019) y «Las nueve sinfonías de Beethoven» (Fórcola, 2020) le han valido sendas candidaturas, en 2020 y 2021, al Premio Princesa de Girona, en la modalidad de Artes y Letras.

Recepción del artículo: 17-06-2022. Aceptación del artículo: 08-02-2023.

Schlesinger, el editor de Chopin, en 1845, podría confirmar la transmisión de la obra en los círculos de la alta cultura parisina. Posteriormente, otros compositores utilizaron los temas de jota aragonesa de Lahoz durante la segunda mitad del siglo XIX —Gottschalk, White, Iradier, Saint-Saëns, Falla— hasta su última aparición en la *Tercera Sinfonía* de Mahler, quien podría haber conocido la obra a través del arreglo orquestal de Busoni de la *Rhapsodie Espagnole* de Liszt.

**Palabras clave:** Jota; Música; Arte; Glinka; Liszt; Lahoz; Viardot-García, Falla.

#### ABSTRACT

The Aragonese jota themes used by Glinka and Liszt after their respective trips to Spain between 1844 and 1845 appear in a previous work, published for the first time in 1840, *Nueva jota aragonesa* by Florencio Lahoz, an Aragonese composer from Alagón who became full professor at the Royal Conservatory of Madrid. However, it had to be Pauline Viardot-García, after her artistic journey through Spain in 1842, who spread this work in Paris, through her own arrangements and transcriptions, which were not published until 1876. The existence of the same theme in a Julien Fontana's earlier work, *La Havanne*, published by Schlesinger, Chopin's publisher, in 1845, confirms the work's transmission in Parisian high culture circles. Subsequently, Lahoz's Aragonese jota themes were used by other composers during the second half of the 19th century —Gottschalk, White, Iradier, Saint-Saëns, Falla— until his last appearance in Mahler's Third Symphony, who might have known the work through Busoni's orchestral arrangement of Liszt's *Rhapsodie Espagnole*.

**Keywords:** Jota; Music; Art; Glinka; Liszt; Lahoz; Viardot-García, Falla.

## I. INTRODUCCIÓN

Sabido es que la jota aragonesa, como parte de la música popular española tan en boga durante el siglo XIX, recorrió Europa hasta el inicio de la Gran Guerra, inicialmente, de manos de dos compositores que viajaron a la península entre 1844 y 1845, Liszt y Glinka, de ahí su condición cosmopolita<sup>1</sup>. Si bien Liszt compuso, entre 1863 y 1864, su famosa *Rhapsodie espagnole* —que se inicia con la conocida zarabanda *Folía de España*<sup>2</sup>—, en cuyos temas de jota el compositor reconocía la influencia de Glinka<sup>3</sup>, en concreto, en sus obras, *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa* (1845) y *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* (1851),

<sup>1</sup> La investigación acerca de la Jota aragonesa y cosmopolita de Marta Vela ha sido incluida en el *Expediente de Declaración de «La jota como género tradicional» como Manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial*, emitido por el Ministerio de Cultura y Deporte y firmado el 18 de abril de 2023, donde se reconoce, por primera vez (105-106), la importancia de Florencio Lahoz en la difusión de la jota aragonesa a nivel internacional, de cara a la candidatura de la Jota como Bien Inmaterial ante la UNESCO.

<sup>2</sup> Vladimir Jankélévitch, *Liszt. Rapsodia e improvisación* (Barcelona: Alpha, 2014), 29.

<sup>3</sup> Mária Eckhardt, *Rhapsodie espagnole* de Franz Liszt (München: Henle Verlag, 2019), iv.

lo cierto es que tales jotas ya aparecían en las obras tempranas de Liszt, fruto de las improvisaciones de su gira de conciertos por España y Portugal entre octubre de 1844 y abril de 1845, poco antes de la llegada de Glinka, apenas dos meses después de la marcha del virtuoso. De este modo, el *Capriccio sobre el tema de la jota aragonesa*, que el pianista húngaro había interpretado una vez en Córdoba y otra en Cádiz<sup>4</sup>, se convirtió en la llamada *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen*<sup>5</sup> (S. 253) [*Gran fantasía de concierto sobre temas españoles*], que no sería publicada hasta muchos años más tarde, en 1887, tras la muerte del compositor, y dedicada a la primera de sus biógrafas, Lina Ramann.<sup>6</sup>

En el manuscrito, bajo la anotación «Lisbonne, 2 février, [18]45», se observa una obra de gran complejidad pianística, articulada a partir de tres temas principales: un fandango; un bolero conocido como «La cachucha», popularizado en Europa desde 1836 en el *ballet Le diable boiteux* [*El diablo cojuelo*] que le había valido a la bailarina Fanny Elssler un éxito espectacular en París, donde Liszt habría podido escucharlo antes de su gira española, y un tema de jota aragonesa de corte nostálgico y *espressivo*, según las anotaciones del compositor:



Figura 1. F. Liszt. *Konzertfantasie...*, tema de jota<sup>7</sup>

En el transcurso de 1845, Liszt escribía otra obra virtuosística que pensaba dedicar a Isabel II, el *Romancero espagnol* [S. 695c]<sup>8</sup>, con temas procedentes del folclore peninsular, que nunca sería

<sup>4</sup> Antonio Simón, introducción a «Liszt en España (1844-1845)» (Madrid: Fundación Juan March, 2015).

<sup>5</sup> Kenneth Hamilton, (ed.), *The Cambridge Companion to Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

<sup>6</sup> Alan Walker, *Reflections on Liszt* (New York: Cornell University Press, 2005).

<sup>7</sup> Franz Liszt, *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen* (Leipzig: Fr. Kistner, n. d. [1891]), placa 7603.

<sup>8</sup> Simón, introducción, 3.

terminada, cuyo manuscrito fue descubierto (y ordenado) por el pianista Leslie Howard en el Goethe- und Schiller-Archiv Klassik Stiftung Weimar y, finalmente, publicado en el *Liszt Society Journal* (2009). Esta obra contenía, asimismo, un nuevo tema de jota, muy distinto al anterior, dinámico y con diversos efectos percusivos:



Figura 2. F. Liszt, *Romancero espagnol*, jota aragonesa<sup>9</sup>

En cuanto a Glinka, que cruzaba la frontera con destino a Madrid el 1 de junio de 1845, se detendría en Valladolid durante el verano, hasta su llegada a la Villa y Corte, el 14 de septiembre. Inspirado por la música popular española, empezó a componer una obra orquestal que, de inicio, iba a ser una ópera con libreto en italiano y que, finalmente, tomó la forma de fragmento sinfónico de gran brillantez orquestal, una *fantaisie pittoresque* articulada por varios temas de jota aragonesa que Glinka aseguraba haber escuchado a Félix Castilla, un guitarrista aficionado de Valladolid.<sup>10</sup>

Aprovechando la estela dejada por Liszt pocos meses antes en el Teatro del Circo<sup>11</sup>, Glinka informó a la prensa de esta nueva composición, con intención de que fuese estrenada en la capital antes del inicio del invierno —en el que había proyectado un viaje a Granada—:

El distinguido profesor de música M. Glinka, de nación ruso (*sic*) [...] está ocupado en escribir una obra, parte literaria y parte filarmónica, de los cantos populares de las principales naciones de Europa. Ya tiene recorridos varios países y ahora se propone estudiar nuestra España desde este

<sup>9</sup> Franz Liszt, *Romancero espagnol* S. 695c, transcrito por Guillermo Calzadilla y cotejado con la versión de Leslie Howard en [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W13202\\_67810](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W13202_67810)

<sup>10</sup> Cristina Aguilar Hernández, «Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Manuel de Falla» (tesis doctoral dirigida por Carmen Julia Gutiérrez González y Víctor Sánchez Sánchez, Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2017), 164.

<sup>11</sup> Ronald Taylor, *Franz Liszt* (London: Grafton Books, 1987), 142.

punto de vista. Este compositor ha visitado recientemente la Francia, habiendo obtenido en París varios elogios [...]. Los compositores Liszt y Henselt tienen en su repertorio filarmónico varios cantos del profesor ruso, cuya honra para éste no es de escasa valía. Sus óperas más conocidas son *La vida por el Csar y Russlane* y *Sudmita* [sic].<sup>12</sup>

En el mes de noviembre, pocos días antes del viaje a Granada, la prensa anunciaba ya el concierto:

El señor Glinka, compositor ruso cuyas obras han sido tan encomiadas en Francia y Alemania, debiendo marcharse la semana próxima para Andalucía a continuar sus estudios sobre la música popular española, se propone dar uno de estos días al público madrileño una muestra de lo que le han inspirado nuestros cantos originales, en un capricho sobre la jota y un scherzo en forma de *wals* (sic) que se ejecutará a grande orquesta en el Teatro del Circo.<sup>13</sup>

Sin embargo, en el último momento, el *ballet La Esmeralda*, con la apoteósica actuación de la bailarina Marie Guy-Stéphan —a quien Glinka admiraba—, enloqueció al auditorio hasta tal punto que resultó imposible programar ninguna otra actuación desde el 18 de noviembre. Por tanto, la jota aragonesa de Glinka, conocida a menudo como la primera obertura española del autor, quedó sin estrenar en Madrid. El día 25, en vísperas de su marcha, el compositor escribía desalentado a su madre: «aunque ya estaba todo preparado para presentar mi música en uno de los mejores teatros de Madrid, las circunstancias y la decisión del teatro de poner ópera y *ballet* me decidieron, ya que no quería hacerlo de cualquier manera, a aplazarlo para mejor ocasión y no perder tiempo en vano»<sup>14</sup>. Finalmente, habría de ser estrenada en Varsovia en 1848 y en San Petersburgo, con gran éxito, en 1850 —el cual pudo influir en la composición de la segunda obertura española, *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*, al año siguiente— y, en la Europa occidental, lejos de las fronteras del imperio ruso, se escuchó por primera vez en Weimar, el 1 de enero de 1858, dirigida por Liszt, tras habersele dedicado la obra por voluntad de la hermana de Glinka, Liudmilla Schestakof<sup>15</sup>. De este modo, el *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa*, compendio de registros cultos y populares, mediante el maridaje de melodías tradicionales y algún que otro pasaje fugado o imitativo, se sustenta en los dos temas anteriormente señalados en las obras españolas de Liszt, que el compositor húngaro volvería a utilizar en la *Rhapsodie espagnole*.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> *El Español*, 7/10/1845, 4, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b4db87d2-f8af-49b2-a0c5-00aa793301d3&page=4>

<sup>13</sup> «*Gaceta de la corte*». *El Español*, 7/10/1845, 4, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b4db87d2-f8af-49b2-a0c5-00aa793301d3&page=4&search=Glinka>.

<sup>14</sup> Antonio Álvarez Cañibano (ed.), *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mikhaïl Glinka a España* (Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996), 115.

<sup>15</sup> Franz Liszt, *Letters of Franz Liszt — Volume 1. From Paris to Rome: Years of Travel as a virtuoso* (Project Gutenberg, 2003), acceso el 20 de junio de 2022, <https://www.gutenberg.org>

<sup>16</sup> Eckardt, introducción, IV.

En primer lugar, la melodía principal, interpretada por un grupo de violines solistas con precisos golpes de arco, *spiccato assai*, y doblada por el toque etéreo del arpa, presenta ecos de cuerda pulsada, *quasi* rondalla, en tonalidad de Mi bemol mayor:

Figura 3. M. Glinka. *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa*, primer tema (1845)<sup>17</sup>

En contraste, el segundo tema, de corte *cantabile* y lírico, coincide con el tema de jota utilizado por Liszt en su *Konzertfantasie*:

Figura 4. M. Glinka. *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa*, segundo tema (1845)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Mijaíl Glinka, *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa* (arreglo para piano de Mily Balákirev) (Mainz: B. Schott's Söhne, n. d. [ca. 1869]), placa 19679.

<sup>18</sup> Mijaíl Glinka, *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa* (arreglo para piano de Mily Balákirev) (Mainz: B. Schott's Söhne, n. d. [ca. 1869]), placa 19679.

El éxito del estreno en Weimar en 1858 fue tal, que Liszt decidió recuperar los temas para una de sus grandes obras pianísticas de madurez, la *Rhapsodie espagnole*, con los dos mismos temas de jota aragonesa que había incluido en su inacabado *Romancero espagnol* y en la tan aplaudida *Konzertfantasie*.

Weimar, 8 de enero de 1858,

Señor,

si bien le doy mi más sincero agradecimiento por enviarme tan amablemente las partituras de Glinka publicadas por sus amigos, me complace mucho poderle informar, al mismo tiempo, que el *Capriccio* sobre la melodía de la *Jota aragonaise* acaba de ser interpretado (el día de Año Nuevo) en un gran concierto de la corte con el mayor éxito. Incluso en el ensayo, los músicos inteligentes, a quienes me enorgullece contar entre los miembros de nuestra orquesta, quedaron impresionados y encantados por la originalidad viva y picante de esta pieza encantadora, tan delicadamente cortada y proporcionada, y acabada con tanto gusto y arte. ¡Qué deliciosos episodios, inteligentemente unidos al tema principal! ¡Qué finos matices y colorido, repartidos entre los distintos timbres de la orquestación! ¡Qué animación en el movimiento rítmico de un extremo al otro! ¡Cómo las sorpresas más felices surgen constantemente de los desarrollos lógicos! ¡Cómo todo está en su lugar, manteniendo la mente constantemente alerta, acariciando y haciendo cosquillas en el oído por turnos, sin un solo momento de pesadez o cansancio! Esto es lo que todos sentimos en este ensayo; y al día siguiente de la función nos prometimos escuchar la obra, de nuevo, rápidamente, y conocer, lo antes posible, otras obras de Glinka.

¿Sería usted, mi querido músico, tan amable de renovar la expresión de mi agradecimiento a madame Schestakof por el honor que me ha hecho al dedicarme esta obra? Y, cuando tenga tiempo, venga y escúchela con sus propios oídos en Weimar. Puedo asegurarle que no tendrá ocasión de lamentar los problemas de un pequeño viaje y que el ritmo será suficiente para enmendarlos ampliamente. Le ruego, señor, que acepte la seguridad de mi más sincero respeto,

F. Liszt.

P.D.: Le agradecería mucho que me enviara dos partes suplementarias del cuarteto (primero y segundo violín, viola y bajo) de cada una de las obras de Glinka.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Franz Liszt, *Letters of Franz Liszt — Volume 2. From Rome to the End* (Project Gutenberg, 2003), acceso el 20 de junio de 2022, <https://www.gutenberg.org> (a Basil von Engelhardt, músico *amateur* y editor de las obras de Glinka).



Figura 5. F. Liszt. *Rhapsodie espagnole*, primer tema de jota aragonesa (1864)<sup>20</sup>



Figura 6. F. Liszt. *Rhapsodie espagnole*, tercer tema de jota aragonesa (1864)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Franz Liszt, *Klavierwerke, Band 2: Rhapsodien, Werke für Klavier zu 2 Händen* (Leipzig: Peters n.º 3600b, n. d. [1913-17]), placa 9883.

<sup>21</sup> Franz Liszt, *Klavierwerke, Band 2: Rhapsodien, Werke für Klavier zu 2 Händen* (Leipzig: Peters n.º 3600b, n. d. [1913-17]), placa 9883.

Como a continuación se expondrá, estos temas de jota tuvieron un gran recorrido en la música decimonónica, de San Petersburgo a Nueva York, pero, verdaderamente, ¿tuvieron su origen en Aragón... adonde Glinka y Liszt nunca viajaron?

## II. EL COMPOSITOR ARAGONÉS FLORENCIO LAHOZ

Nacido en Alagón en 1815, una localidad de la Ribera Alta del Ebro, Florencio Lahoz estudió con el organista de la Iglesia de San Pablo en Zaragoza, Antonio Sanclemente y, después, según Saldoni<sup>22</sup>, con el maestro de capilla de la Seo, Pedro León Gil. En torno a 1840 se trasladaba a Madrid para estudiar en el llamado Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, piano con Pedro Albéniz y composición con Ramón Carnicer, aunque después llegaría a ser profesor numerario de esta institución. Escribió obras religiosas —misas a dos, tres y cuatro voces—, zarzuelas —*La pastora de Manzanares*; *Cleopatra* y *La Aventura en Marruecos*—, música sinfónica —*Sinfonía a «grande orquesta»*— y numerosas obras de música de salón, fantasías, popurrís de óperas, canciones y etc.

Sin embargo, la obra que le encumbró justo a su llegada a Madrid, donde inicialmente sobrevivió gracias a las clases particulares y a actuaciones en salones, fue la conocida como *Nueva jota aragonesa*, procedente de cantos populares (seguramente, de su tierra natal, la comarca de la Ribera Alta del Ebro), que fue ampliando y modificando con el tiempo en sucesivas ediciones. La primera versión salió publicada por Salazar, durante ese mismo año de 1840, con un tema, tres cantos y catorce variaciones, dedicada a la Sta. Concepción Sandoval y Rubio, una de sus alumnas. La copia en limpio más antigua de la *Nueva jota aragonesa* muestra el tema utilizado por Glinka y Liszt en Re mayor —tonalidad, probablemente, procedente de la rondalla—, profusamente variado durante las seis páginas de la obra:

---

<sup>22</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868), 310. Éste cita los siguientes artículos necrológicos en la prensa madrileña: *Revista y Gaceta Musical de Madrid*, 23 de abril de 1868, año II, núm. 17, y *El artista*, 30 de abril de 1868, año III, núm. 44 (*sic*).



Figura 7. F. Lahoz. *Nueva jota aragonesa*, tema y cuatro variaciones (circa 1840)<sup>23</sup>

Dado el éxito de la obra<sup>24</sup>, interpretada en los salones madrileños por el mismo autor, se volvió a reeditar hasta dos veces, comercializada por Lodre (Carrera de San Jerónimo, 13) y Carrafa (Calle del Príncipe, 15)<sup>25</sup>, dedicada a Pedro Albéniz, ampliada, desde el mismo tema inicial, con introducción, cinco cantos y cuarenta y dos variaciones, según consignaba la prensa de la época:

Introducción y gran jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones y coda, compuestas para pianoforte y dedicadas a su maestro don Pedro Albéniz, por don Florencio Lahoz; dicha jota se ha tocado (por su autor, que es aragonés) con extraordinario aplauso en las principales reuniones de la corte, siendo la única en su clase: se vende impresa a catorce reales en Madrid, en el almacén de música de Garrafa, calle del Príncipe, número 45.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Florencio Lahoz, *Nueva jota aragonesa*, partitura, ca. 1840, *C.SIC. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca Tomás Navarro Tomás*. Signatura: RESC/1031/32.

<sup>24</sup> José Antonio Gómez, (ed.), *El piano en España* (Madrid, SEDEM, 2015).

<sup>25</sup> Esta versión aparece en la Biblioteca Nacional de España datada en una fecha tan temprana como 1831, lo cual es poco probable, dado que Florencio Lahoz contaba entonces dieciséis años, probablemente, no había salido de su Alagón natal, y, de hecho, hay referencias en prensa que lo sitúan todavía en Zaragoza en junio de 1840. Su profesor de piano, Pedro Albéniz, fue admitido como docente en el Real Conservatorio de Música y Declamación, a instancias de la regente María Cristina, en junio de 1830, a su regreso de París.

<sup>26</sup> *El Eco del comercio*, 17/3/1841, 4, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5d6f3be6-c8aa-47c7-bde3-5b3bcb477b7c&page=4>

En esta versión *extendida* de 1841 se observan ya los dos temas principales utilizados por Liszt y Glinka, el inicial, de corte percusivo y dinámico, y el canto quinto, como tema *cantabile*, dispuesto en terceras, bajo un trino largo, que adolece, sin embargo, en la parte del acompañamiento, de las quintas paralelas censuradas por los tratados de armonía:



Figura 8. F. Lahoz. *Introducción y gran jota aragonesa*, tema<sup>27</sup>



Figura 9. F. Lahoz. *Introducción y gran jota aragonesa*, canto quinto<sup>28</sup>

Pero, a pesar de sus oscuros orígenes<sup>29</sup>, la jota estaba de moda en Madrid antes de la llegada de Lahoz. Fue muy conocida la llamada *Jota de La pata cabra*, perteneciente a la comedia homónima<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Florencio Lahoz, *Introducción y gran jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones* (Madrid, Carrafa [1841]).

<sup>28</sup> Florencio Lahoz, *Introducción y gran jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones* (Madrid, Carrafa [1841]).

<sup>29</sup> Javier Barreiro, *Biografía de la jota aragonesa* (Zaragoza, Mira, 2014); Miguel Manzano, *La jota como género musical* (Madrid, Alpuerto, 1995).

<sup>30</sup> Existe un *Gran Wals de las fraguas* de *La pata de cabra* (1829) y, después, otro *Wals* de Oudrid (¿1830?) sobre la *Jota aragonesa* de dicha obra, ambas partituras, distintas entre sí e independientes, a nivel temático y tonal, de los temas de jota de Lahoz. No obstante, en un manuscrito de Biblioteca Digital Memoria de Madrid, se ha hallado nueva música incidental para *La pata de cabra*, firmada por Carlos Spuntoni y fechada *circa* 1840, con dos temas cuyo inicio es similar a las jotas de Lahoz.

de Juan Grimaldi, estrenada en el Teatro del Príncipe de Madrid, en 1829, cuya primera mención en prensa data de ese mismo año<sup>31</sup>, que Cristóbal Oudrid versionó en forma de *wals* para piano (¿1830?)<sup>32</sup>, entre otros compositores, como era costumbre en la época<sup>33</sup>. Así pues, la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz vino a engrosar una rica tradición anterior y, de hecho, justo antes del estreno fallido de la fantasía orquestal de Glinka, en septiembre de 1845, se interpretaba en el Teatro del Príncipe la *Jota de las avellanas* de Sebastián de Iradier (o Yradier), aprovechando el éxito del género. Incluso, podría haber sido posible que Lahoz, a través de su amistad con el clarinetista y editor Antonio Romero —pero también profesor del Real Conservatorio y músico de la orquesta del Teatro del Circo—, a quien acompañaba en actuaciones a dúo, pudiese conocer a Glinka en la época en que éste trató de estrenar, sin éxito, su jota orquestal en Madrid.

Hace unos días asistimos a una reunión musical, donde tuvimos el gusto de oír, entre otros, a los Sres. D. Florencio Lahoz y D. Cristóbal Oudrid; el primero tocó muy bien su linda *Jota aragonesa con variaciones*, y segundo, acompañando a varias señoritas, nos probó que los aplausos que recibió al presentarse por primera vez en el Liceo, fueron justos y merecidos; este joven, recorriendo algunos países y continuando con su aplicación, podrá ser algún día la honra de nuestra patria.<sup>34</sup>

De cualquier modo, la *Nueva jota aragonesa* fue muy popular durante la década de 1840 y, en 1848 se volvería a reeditar, después de un viaje a Aragón del autor, con nuevos aires danzables, incluso, con letras para cantar:

Nueva jota aragonesa para piano, por don Florencio Lahoz.

Hace ocho años publicó el señor Lahoz su jota aragonesa y la extraordinaria aceptación que ha tenido ha sorprendido al mismo autor que, recién venido de Zaragoza, la tocaba sin pretensión alguna; mas, viendo el grande entusiasmo con que es oída en todas partes, se ha decidido a publicar su nueva jota, que bien se puede asegurar que es una obra completa en su género, pues contiene doce cantos diferentes, que el autor ha recopilado en su viaje a Aragón, entrelazados con treinta y seis lindísimas y fáciles variaciones, en las que el señor Lahoz ha dado una prueba más de su fecundo ingenio, pues son nuevas la mayor parte, conservando las más bonitas de la antigua jota, y redactándolas de una manera más graciosa y más fácil; la introducción es nueva, como también la coda. Faltaría llenar un vacío si no se le hubiese añadido un renglón para la colocación de las

<sup>31</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 6/v/1829, 4, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e304b60c-c4e8-411e-9fc1-db30d940f74f>

<sup>32</sup> <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textField=&completeText=&text=pata+de+cabra&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=1>

<sup>33</sup> Laura, Cuervo Calvo, «*El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), <https://hdl.handle.net/20.500.14352/48380>

<sup>34</sup> Ramón de Valladares y Saavedra, *Semanario pintoresco español*, 25/5/1845, 8, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f29ce4ce-bf04-4558-ad56-a005ab460034&page=8>

letras populares y otras que han sido compuestas expresamente por los señores Príncipe, Rubí y Villergas, sin que esto se oponga a que se pueda tocar solamente, pues el piano lleva con la mano derecha el canto principal.<sup>35</sup>



Figura 10. F. Lahoz. *Nueva jota aragonesa para piano con introducción, doce cantos y treinta y seis variaciones fáciles, tema* (1848)<sup>36</sup>

Florencio Lahoz murió en Madrid el 25 de abril de 1868, pero su jota se volvió a reeditar ese mismo año (¿tal vez, con motivo de la Exposición aragonesa?), incluso, en versión a cuatro manos por Eduardo Campano, publicada por Romero en 1872, tal debía ser su demanda en los salones de la época.

Así pues, ¿llegaría a tener contacto Lahoz, un músico apenas conocido fuera de la capital, con Liszt y Glinka durante las respectivas estancias de éstos en Madrid...o tal vez haya que considerar la hipótesis de que ambos hubiesen escuchado los temas de jota aragonesa antes de cruzar la frontera española?

### III. EL VÍNCULO: EL CÍRCULO DE CHOPIN Y PAULINE VIARDOT-GARCÍA

Pertenciente a una de las familias artísticas más prominentes del panorama musical de la primera mitad del siglo XIX —su padre, Manuel García, gran tenor y compositor, gran amigo de Rossini; su hermana, María Malibran, la gran diva malograda, y su hermano Manuel Patricio García (*filis*), también cantante y profesor—, Pauline García<sup>37</sup> había debutado en 1839 con la *Desdémona* de *Otello*, el mismo rol que encumbrase a María (fallecida en 1836). A partir de su matrimonio con el hispanista Louis Viardot, antiguo gerente del Théâtre des Italiens en París, había hecho carrera por

<sup>35</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 11/6/1848, 3, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1bb374b3-1cc3-4954-8389-83f1d74bb1e0&page=3>

<sup>36</sup> Florencio Lahoz, *Nueva jota aragonesa para piano con introducción, doce cantos y treinta y seis variaciones fáciles* (Madrid: Salazar, [1848]).

<sup>37</sup> A partir del establecimiento de su familia en París, en 1832, Pauline había recibido una esmerada educación musical, estudiando piano con Liszt y composición con Reicha, a su vez, maestro del anterior y de otro gran compositor de la época, Berlioz, en Orlando Figes, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita* (Madrid: Taurus, 2021).

toda Europa, incluso, en San Petersburgo, en la corte de los zares, donde había conocido a Glinka en el invierno de 1843-1844. Sin embargo, la famosa artista había visitado el país de sus antepasados el año anterior, en 1842, ofreciendo diversos conciertos en el Liceo Artístico y Literario de Madrid con el típico repertorio belcantista de la época:

El martes próximo es el día señalado para la primera representación del *Otelo* (sic) por la señora García Viardot. Los aficionados desean que llegue este día para ver hasta dónde alcanzan las buenas disposiciones de la célebre cantatriz en una ópera de tan diverso género como la del *Barbero de Sevilla*, en la que tuvo tan repetidos aplausos. El miércoles último se dio la última función lírica en el hermoso salón de la embajada inglesa, en donde se cantó la *Lucia di Lammermoor*. También el domingo anterior hubo un gran concierto por la mañana en casa del señor Cabrero, al que asistieron S. A. el infante don Francisco y su familia. La señora García Viardot lució, como siempre, su buen talento músico.<sup>38</sup>

Era la época de esplendor de la jota de Florencio Lahoz en Madrid y de otras muchas similares, como la mencionada *Jota de las avellanas* de Iradier<sup>39</sup>, y es plausible pensar que la propia Viardot-García, como de otras canciones de su agrado —incluyendo algunas mazurkas de Chopin, catalogadas más tarde como VVWV 4020-4031<sup>40</sup>—, hiciese una transcripción<sup>41</sup> o, más bien, un refundido para dos voces femeninas y piano de las melodías más oídas de Madrid. La primera versión que se conserva de dicha obra es el manuscrito de la propia autora, fechado el 9 de noviembre de 1846, sin tachones ni erratas y con letra en español, que permite pensar en una copia en limpio y, por tanto, en una fecha de composición anterior, igual que en el caso de las mazurkas de Chopin (las primeras, también de esa época), que no fueron editadas hasta 1864, cuando es sabido que fueron interpretadas por la dama en sus recitales, tanto en Francia y como el extranjero<sup>42</sup>. Finalmente, *La jota, sérénade des étudiants* [VVWV 4041] con texto francés de Louis Pomey fue publicada en Gérard en 1876.

<sup>38</sup> *El Eco del Comercio*, 5/6/1842, 4, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=078cd26b-dbc5-4d8d-bf6a-e20d00e11c0f&page=4>

<sup>39</sup> La primera mención en prensa de esta obra se halla en el *Diario de Avisos de Madrid*, 29/8/1840, en la misma época de la aparición de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz en su versión de tres cantos y catorce variaciones, que se data *circa* 1840, dado que la segunda edición, de cinco cantos y cuarenta y dos variaciones apareció por primera vez en marzo de 1841. De hecho, el primer canto de la *Jota de las avellanas* de Iradier se corresponde con el canto segundo de la primera versión de Lahoz, según el manuscrito del CSIC.

<sup>40</sup> Christin Heitmann: Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VVWV), (Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2012), acceso el 20 de junio de 2022, <https://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm>

<sup>41</sup> De hecho, la reciente elaboración del catálogo de las obras de Pauline Viardot adjudica a su *Jota* un número iniciado por 4000, referido a las obras transcritas o arregladas de otros compositores. Más información en <https://www.pauline-viardot.de>

<sup>42</sup> En el *Diario* de Delacroix, el 5 de marzo de 1855, se relata lo siguiente: «Concierto de la amable princesa [Czartoryska]. El *concerto* de Chopin produjo poco efecto. Persisten en tocarlo [entero] en lugar de sus deliciosos

**LA JOTA**  
SERENADE DES ÉTUDIANTS  
Duo espagnol.

Paroles de **L. POMEY.** PAULINE VIARDOT.

All<sup>o</sup> moderato

Figura 11. P. Viardot-García. *La jota* (1876)<sup>43</sup>

Esta obra, elaborada con estribillos y coplas alternas, al contrario que Florencio e Iradier, contiene el tema inicial de *La nueva jota aragonesa* de Lahoz como *ritornello* y la copla final de cierre de *La jota de las avellanas* de Iradier, con una textura pianística muy similar en el acompañamiento a las versiones anteriores, como se puede observar en los ejemplos aportados, junto a la alternancia armónica de la

pedacitos. La pobre princesa y su piano desaparecen en este teatro. Cuando la Viardot ha empezado a cantar las mazurkas de Chopin arregladas para la voz, hemos sentido al artista, esto me lo ha dicho Delaroche, que estaba cerca de mí, en este lugar donde yo había sido relegado, después de dejar el mío a las damas de Vautreland», Eugène Delacroix, *Journal, troisième tome, 1855-1863* (Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1895), 12.

<sup>43</sup> Pauline Viardot-García, *La jota, sérénade des étudiants* (Paris: E. Gérard et Cie., n. d. [1876]), placa C. M. 11.428.

tónica y la dominante, propia del género. La perspicaz Viardot, que eliminó con habilidad las quintas paralelas de la realización armónica de Lahoz, transcribiendo la obra en compás de 6/8, elevaba aquí la tonadilla de Lahoz e Iradier casi al nivel de la canción de cámara, al rango de *mélodie*, transportando la obra, despojada de todo efecto percusivo, fuera del alcance de los trastes de la rondalla, desde los tonos de Re mayor y Mi mayor —empleados, respectivamente, por Lahoz y Liszt en el *Romancero*—, a la tonalidad de Mi bemol mayor, la utilizada por Iradier y, después, por Glinka en su propia versión para gran orquesta.

Pero también es posible que no fuera la versión de Pauline Viardot la primera inspirada en la jota de Florencio Lahoz ni la primera publicada en París, lo que refuerza la hipótesis de la difusión de la obra mucho antes de la copia en limpio firmada por la autora en 1846. El año anterior, el editor de Chopin en Francia, Moritz Schlesinger, había recibido una obra inédita, *La Havanne: Fantasie sur des motifs Américains et Espagnols Op. 10*, compuesta en Cuba por Julien Fontana<sup>44</sup>, un amigo de la juventud de Chopin<sup>45</sup>, que había emigrado a América en 1844. En 1845, *La Havanne* se anunciaba, junto a las obras del famoso compositor polaco, en la contraportada de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, también propiedad de Schlesinger. No sería de extrañar que Fontana, que nunca había viajado a la España peninsular, hubiese podido escuchar aquellos aires aragoneses durante su estancia en París, hasta 1844, por parte de Pauline Viardot, perteneciente al círculo íntimo de Chopin:

<sup>44</sup> Julien Fontana (1810-1869), emigrado polaco en París en la década de 1830 y amigo de la juventud de Chopin, ejerció de factótum de éste hasta su marcha a Nueva York en 1845. En 1855, autorizado por la familia, publicó un volumen de obras póstumas de Chopin, *Posthumes Œuvres pour piano de Frédéric Chopin*. Mucha confianza entre ambos. «No te duermas, quiéreme y escribe. Perdóname por abrumarte con estos encargos, pero creo que con mucho gusto haces lo que yo te ruego, Tú Ch.», carta de Chopin a Fontana el 12 de marzo de 1839, en Bronislav-Édouard Sydow, *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. II, 1831-1840 (París: Richard Masse, 1981), 309.

<sup>45</sup> «Somos dos viejos címbalos [clavicémbalos] a los que el tiempo y las circunstancias van despojando de sus desdichados trinos. La *table d'harmonie* es perfecta, pero algunas de las cuerdas se han roto y faltan algunas clavijas. El único problema es éste: somos la creación de un artesano ilustre, una especie de Stradivarius, que ya no está aquí para arreglarnos. En manos poco hábiles no podemos producir nuevos sonidos, por lo que tenemos que reprimir todas las cosas que nadie volverá a extraer de nuestro interior, y todo por falta de alguien que nos repare...», carta de Chopin a Fontana, el 18 de agosto de 1848, en Bronislav-Édouard Sydow, *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. III, 1840-1849 (París: Richard Masse, 1981), 363.

Figura 12. J. Fontana. *La Havanne, Jota aragonesa*, primer tema<sup>46</sup>

Figura 13. J. Fontana. *La Havanne, Jota aragonesa*, segundo tema<sup>47</sup>

Con tal parecido, es complicado pensar que Fontana pudiese reproducir en su obra los temas de Florencio Lahoz, en la misma tonalidad original, desde La Habana o, incluso, desde París, sin la influencia del círculo de Chopin, quien escribía a sus hermanas en 1845:

<sup>46</sup> Julien Fontana, *La Havanne, Fantásie sur des motifs Américains et Espagnols Op. 10* (Paris: Schlesinger [1845]), MUS 10586.

<sup>47</sup> Julien Fontana, *La Havanne, Fantásie sur des motifs Américains et Espagnols Op. 10* (Paris: Schlesinger [1845]), MUS 10586.

La Viardot me ha dicho también que iría a veros cuando ella pase por vuestra ciudad. Me ha cantado las canciones españolas compuestas el año pasado en Viena y me ha prometido de haceros las escuchar. A mí me encantan y dudo que se pueda oír o soñar una cosa más perfecta en este género. Estos cantos nos reunirán. Las he escuchado todos los días con admiración.<sup>48</sup>

De este modo, en un haz de versiones, arreglos e intertextualidades, la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz pudo llegar, por medio de Pauline Viardot-García, de París a San Petersburgo, a partir del año de 1842, y, también, por medio de Julien Fontana, a Cuba y, posteriormente, a Nueva York, desde donde éste regresó a Europa en 1850.

#### IV. TRASCENDENCIA POSTERIOR

Pero no fueron Glinka ni Liszt los únicos compositores que utilizaron los temas de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz, tal fue su largo y ancho recorrido por el mundo durante la segunda mitad del siglo XIX. A partir de 1850, la popularidad de la obra no dejó de suscitar arreglos e instrumentaciones diversas. En octubre de 1851 llegó a Madrid uno de los compositores-pianistas en boga, el norteamericano Louis Moreau Gottschalk, que había estudiado nueve años en París desde 1842. Invitado por Isabel II a la corte madrileña, deseosa de admirar su virtuosismo tras una gira muy exitosa por Francia el año anterior, ofreció un celebrado concierto el 16 de diciembre en el Teatro del Circo, donde improvisó sobre algunos temas españoles bien conocidos, fandangos, *La caña*, *Jaleo de Jerez*, *La cachucha...* y la jota aragonesa. Con este material, compuso dos fantasías brillantes al año siguiente, *Capriccio espagnole* —que alterna el tema de la jota con el de la cachucha— y *Souvenirs d'Andalousie*, estrenada en el Palacio de San Telmo de Sevilla ante su Alteza Real el duque de Montpensier, el 25 de agosto de 1852. Pero no quedó ahí el *tour de force* de Gottschalk: en Madrid hizo interpretar una *monstruosa* fantasía para diez pianos, al más puro estilo lisztiano, titulada *El sitio de Zaragoza* —el año anterior, en 1848, estrenaba Oudrid la suya homónima<sup>49</sup>—, cuyas trescientas páginas había compuesto en muy poco tiempo. La obra fue escuchada por primera vez en el Teatro del Príncipe con un éxito atronador, el 28 de junio de 1852. Poco después, en la casa William Hall & Sons de Broadway en Nueva York, Gottschalk publicó una nueva fantasía de concierto (para un solo intérprete), *La jota aragonesa Op. 14*, basada en la *Grande Symphonie à dix pianos «El sitio de Zaragoza»*, hoy perdida<sup>50</sup>. No obstante, los dos temas principales de la obra, magníficamente tratados en todas sus posibilidades pianísticas, se corresponden, nota por nota, con los de *La Havanne* (1845) de Fontana —que había vivido en Nueva York— y también con los que Liszt había utilizado para sus obras compuestas en España —recogidos por Glinka más tarde en su

<sup>48</sup> Bronislav-Édouard Sydow, *Correspondance de Frédéric Chopin...*, 205.

<sup>49</sup> José Prieto Marugán, «El sitio de Zaragoza, de Cristóbal Oudrid. Entre la popularidad y el desconocimiento», *Revista de estudios extremeños* LXXIV, n.º 1 (2018): 283-308.

<sup>50</sup> Cyde Brockett, «Gottschalk in Madrid: A Tale of Ten Pianos». *The Musical Quarterly* 75, n.º 3 (1991): 279-315.

obertura orquestal—, lo que explicaría la insólita rapidez con que la fantasía para diez pianos había sido compuesta en su día. En realidad, la tonalidad de la obra, de nuevo, Mi bemol mayor, no sólo coincide con la utilizada por Iradier y Glinka, sino, también, con la de Pauline Viardot, entre muy diversas ornamentaciones colorísticas de efecto virtuoso:



Figura 14. L. M. Gottschalk. *La jota aragonesa Op. 14* (1852)<sup>51</sup>



Figura 15. L. M. Gottschalk. *La jota aragonesa Op. 14* (1852)<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Louis Moreau Gottschalk, *La jota aragonesa Op. 14* (New York: William Hall & Son [1855]), placa 3445.

<sup>52</sup> Louis Moreau Gottschalk, *La jota aragonesa Op. 14* (New York: William Hall & Son [1855]), placa 3445.

Y, de América, de nuevo, tuvo lugar el regreso de la jota aragonesa a Europa, con un compositor español, introducido en la buena sociedad parisina por Pauline Viardot-García, Iradier, que había sido profesor de canto en Madrid de la futura emperatriz de los franceses, Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III. En 1864, Iradier publicaba una nueva versión de *La nueva jota aragonesa* de Lahoz —tan interpretada por Pauline en la época, de lo que el compositor se jactaba en su edición—, transportada a la tonalidad *fácil* de Do mayor para una aceptación (y lectura) inmediata entre el público *amateur*. *La fête des toreros* [*La fiesta de los toreros*] presenta una nueva letra de Tagliafico y, como en la versión de Viardot, dos voces femeninas de corte homofónico sobre un acompañamiento libre de faltas —una vez eliminadas las quintas *malas* de la partitura original—, que había sido presentada en Londres y Dublín, mucho antes de su publicación, en una fecha tan temprana como 1855:

**LA FÊTE DES TOREROS**

Paroles françaises de **TAGLIAFICO**      (JOTA DE LOS TOREROS) CHANSON ESPAGNOLE À 1 ou 2 VOIX      Musique del **Mtro. Yradier**

*Chantée par Mme. Pauline VIARDOT et Marie DAMOREAU*

*Allegro leggiero staccato* <sup>8<sup>va</sup></sup> <sup>8<sup>va</sup></sup>

PIANO *p* *sf* *sf*

Ejemplo 16. S. Yradier. *La fête des toreros* (1864)<sup>53</sup>

Pero diez años antes de la publicación de esta obra en París, se había interpretado en La Habana, por segunda y última vez, la fantasía de Gottschalk para diez pianos, el 28 de marzo de 1854<sup>54</sup>, sobre los temas de la jota aragonesa, probablemente, en presencia de un prometedor violinista local, José White. En efecto, el joven cruzaba el océano al año siguiente para estudiar en París y, años más

<sup>53</sup> Sebastián de Iradier, *La fête des toreros* (Paris: Heugel [1864]).

<sup>54</sup> Cyde Brockett, «Gottschalk in Madrid...», 289.

tarde, se presentaba en el Palacio Real de Madrid ante Isabel II<sup>55</sup> con una característica jota aragonesa, dedicada a ella y *compuesta* especialmente para la ocasión, con el mismo tema que Gottschalk y Fontana llevasen a su tierra tantos años antes, de nuevo, en Re mayor, la tonalidad original de Lahoz.<sup>56</sup>

A su Majesté Catholique ISABELLE II Reine d'Espagne

**LA JOTA ARAGONESA**

Caprice

pour le VIOLON avec accompagnement de PIANO

Op. 5. JOSEPH WHITE.

The image shows a page of a musical score for 'La Jota Aragonesa' by Joseph White, Op. 5. The score is for Violin and Piano. It features a 'Moderato' tempo and includes markings for 'TUTTI' and 'SOLO'. The score is written in G major and 3/4 time. The piano part has a 'ritornello' section marked 'ritornello' and 'tempo'.

Figura 17. J. White. *La jota aragonesa* Op. 5<sup>57</sup>

<sup>55</sup> *La Correspondencia de España*, 17/11/1863, 1, <https://hemerotecadigital.bnc.es/hd/es/viewer?id=61f34a67-5349-422b-8478-caac31901ef2>

<sup>56</sup> Aunque recientemente hemos conocido nuevos datos sobre la trayectoria artística de este compositor —por ejemplo, Yavet Boyadjiev, «Violinist Jose White in the United States: new information about his North American tour of 1875-1876», *REVISTA MUSICAL CHILENA* 72/231 (2019): 156-157—, es difícil, de momento, precisar si la jota mencionada fue conocida por él en Cuba o bien a partir del círculo de Pauline Viardot-García, teniendo en cuenta que ésta se trasladó a Baden-Baden a partir de 1863, mudando también a esta ciudad termal su conocido salón. White viviría en París hasta 1874.

<sup>57</sup> José Laffite White, *La jota aragonesa* Op. 5 (New York: Associated Music Publishers [1975]).

En 1872 se publicaba en París un nuevo tomo recopilatorio de canciones españolas, editadas por el compositor Paul Lacôme d'Estalens, titulado *Échos d'Espagne*. Aparecía aquí el *polo* de Manuel García, «una bella serenata, muy popular en el sur de España, donde la clemencia del cielo y las noches discretas permiten todavía estos amorosos pasatiempos», con la autorización expresa de sus hijos, Pauline Viardot-García y Manuel García (*filis*), para la reproducción de la obra.

Aunque el propio editor reconocía que...

a excepción de García, el autor de la serenata popular que aquí ofrecemos, los autores de estas canciones son desconocidos. El nombre de éstas pertenece al sol español, como sus roquedos, sus naranjas y su sol; son la obra de este oscuro poeta con miles de voces que el pueblo tiene por nombre. Algunas de ellas, las más artísticas, podrían reivindicar un origen más personal. Nuestras investigaciones, en este punto, se han revelado infructuosas.<sup>58</sup>

...el volumen recopilatorio presentaba hasta siete números de jota, «una de las danzas más populares de España y la danza nacional por excelencia de Aragón», incluyendo la de Lahoz y algunas de sus variantes, cuya última edición en Francia había corrido a cargo de Iradier:



Figura 18. P. Lacôme (ed.) *Jota aragonaise* «anónima»<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Paul Lacôme d'Estalens (ed.), *Échos d'Espagne* (Paris: Durand, 1872), *préface*.

<sup>59</sup> Paul Lacôme d'Estalens (ed.), *Échos d'Espagne* (Paris: Durand [1872]), placa 1341.

Apenas dos años después, en 1874, aparecía en Barcelona una nueva recopilación de cantos folclóricos por parte de José Inzenga, *Ecos de España*, en un volumen que parece partir del de Lacôme, tal es su semejanza en el título y su cercanía a la fecha de publicación, con una *Jota aragonesa*<sup>60</sup>, de nuevo, refundida de la versión de Lahoz de 1848, en Re mayor, sin introducción, y con los dos temas principales señalados anteriormente:

**LA JOTA ARAGONESA**  
(ARAGON.)

Allegro <sup>82</sup>  
*con brio.*

TEMA.

Figura 19. J. Inzenga. *La jota aragonesa*, *Ecos de España*<sup>61</sup>

Y, de nuevo, tantos años después de la muerte de Lahoz, su *Nueva jota aragonesa* conocería una nueva reedición de manos de Saint-Saëns, quien, como sus predecesores franceses, hizo una gira artística por España en 1880, acompañado del violinista Paul Viardot, hijo menor de Pauline. Tras una breve escapada desde Madrid a casa de Sarasate en Pamplona<sup>62</sup>, a quien conocían de París, Saint-Saëns y Viardot ofrecieron dos últimos conciertos, el 24 de octubre y el 1 de noviembre, en que el famoso compositor estrenaba una *nueva jota aragonesa*, supuestamente, compuesta en el viaje entre Madrid y

<sup>60</sup> Todo indica que fue ésta la fuente utilizada por Manuel de Falla en su *Jota de las Siete canciones populares españolas* (1914), según Michael Christoforidis, «Folksong models and their sources in Manuel de Falla's Siete canciones populares españolas». *Context: Journal of Music Research* (1995), 13-21.

<sup>61</sup> José de Inzenga (ed.), *Ecos de España* (Barcelona, Andrés Vidal y Roger [1874]).

<sup>62</sup> María Nagore, *Sarasate, el violín de Europa* (Madrid, ICCMU, 2013).

Pamplona. No obstante, la despedida de España no fue como se esperaba: el concierto para violín resultó *oscuro* y la jota aragonesa, de nuevo, sobre el tema de Lahoz, tan oída por el público madrileño, pasó prácticamente desapercibida —de nuevo, en tonalidad de Re mayor, que facilita una ejecución orquestal aseada en caso de un estreno a primera vista—:

Figura 20. C. Saint-Saëns. *La jota aragonesa* Op. 64 (1880)<sup>63</sup>

La última no ha sido la mejor de estas sesiones. Compuesto su programa de una *overtura* [*sic*] de estilo italiano [*Rosamunda*], de Schubert, que fue muy bien matizada por la orquesta; del *primer concierto* de violín, con acompañamiento de orquesta, de Saint-Saëns, en cuyo desempeño M.[onsieur] Viardot tuvo que luchar con las arideces de una composición donde apenas brota una melodía que halague el oído; del *cuarto concierto* en *do menor*, para piano y orquesta, en el que su autor, M. Saint-Saëns,

<sup>63</sup> Camille Saint-Saëns, *Jota aragonesa* Op. 64 (Paris: Durand [1880]), placa 2894.

lució su ejecución admirable, muy especialmente en el último tiempo, de cuyo conjunto armónico brota un tema lleno de brillante inspiración; de un fragmento de la *Suite algériene (sic)*, de Saint-Saëns, notable por lo sentido de sus melodías en su primer tiempo, titulado *Rêverie du Soir*, y por la animación y brío que en su marcha militar se advierten; de las variaciones para violín, sobre un tema de Haydn que, ejecutadas por M. Viardot, fueron saludadas con salves repetidos de aplausos, que obligaron al violinista a mostrar de nuevo sus facultades en otra composición, y de una fantasía que M. Saint-Saëns ha escrito sobre motivos de la *Jota aragonesa*, el concierto de ayer, si no defraudó por completo las esperanzas del público, bien puede decirse que no las realizó del todo. Los espectadores premiaron con sus aplausos a los artistas extranjeros, y los despidieron ofreciendo una corona a M. Saint-Saëns, después del *Cuarto concierto en do menor*, y otra al señor Viardot cuando terminaba las variaciones sobre un tema de Haydn.<sup>64</sup>

Sin embargo, más allá del parecido de esta obra, en su tema principal, con la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz, y con las de Glinka y Liszt citadas por otros estudiosos<sup>65</sup>, es evidente su inspiración en la *Jota* de Pauline Viardot-García, gran amiga del compositor, asiduo de su famoso salón, por la citación literal, en la introducción, por parte de violonchelos y contrabajos en *pizzicato* (y, después, en la parte de primeros violines hasta la entrada de la melodía principal), de una de las frases más características y diáfanas de la obra —dado que se canta a solo, primero por parte de la soprano y después de la *mezzosoprano*—, la que alude a la *Jota de las avellanas* de Iradier, en su versión de 1840..., seguramente, un homenaje de Saint-Saëns a la dama francesa durante el viaje a España con su hijo, que, sin duda, le haría evocar su gira española de 1842:

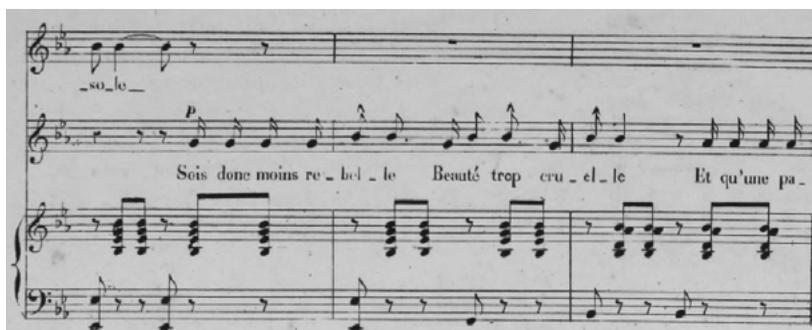


Figura 21. P. Viardot-García. *La jota* (1876)<sup>66</sup>

<sup>64</sup> A. D. en *El Globo*, 2/11/1880, 3, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=35b87783-dea7-4e71-9a0a-0b5b4e180275&page=3>

<sup>65</sup> Suárez, J. I. «La primera visita de Saint-Saëns a España en 1880: el descubrimiento del pianista virtuoso», en *The many faces of Camille Saint-Saëns*, ed. por Mark Stegenn (Turnhout: Brepols, 2018).

<sup>66</sup> Pauline Viardot-García, *La jota, sérénade des étudiants* (Paris: E. Gérard et Cie., n.d. [1876]), placa C. M. 11.428.

The image shows a page of a musical score for 'La jota aragonesa' by Camille Saint-Saëns, Op. 64 (1880). The score is for a symphony orchestra and includes staves for Clarinet (Cl.), Horns (Horns), Cors (cornets), Piano (Piano), and Violin (Violin). The music is in 2/4 time and features a prominent melodic line in the Violin part, marked 'dim.' and 'p.'

Figura 22. C. Saint-Saëns. *La jota aragonesa* Op. 64 (1880)<sup>67</sup>

El recorrido internacional de la obra de Lahoz parece terminar en la obra del mayor sinfonista finisecular, Gustav Mahler, que incluyó el tema *cantabile*, el del canto quinto de la versión de 1841, en el *scherzo* de su monumental *Tercera Sinfonía*, compuesta en Austria entre 1894 y 1896. En la sección central de este tercer movimiento, la gran orquesta cedía el protagonismo a un instrumento solista inhabitual, el *Flügelhorn*, una especie de fliscorno situado fuera de escena, por tanto, de lejano sonido en sala, que interpretaba uno de los temas de la jota aragonesa, al que contestaba una pequeña orquesta de cuerda en un momento de gran lirismo onírico:

<sup>67</sup> Camille Saint-Saëns, *Jota aragonesa* Op. 64 (Paris: Durand [1880]), placa 2894.

Figura 23. G. Mahler. *Tercera Sinfonía*, III (1894-1896)<sup>68</sup>

Mahler, que siempre vivió en Centroeuropa hasta su traslado a Nueva York en 1908 —por donde habían pasado otros ilustres *joteros* de la tradición culta, como Gottschalk y Fontana— podría haber conocido el tema utilizado a partir de la transcripción orquestal de Ferruccio Busoni de la *Rhapsodie espagnole* de Liszt en 1894<sup>69</sup>. La presencia de la jota aragonesa en la Viena finisecular, incluso, en la época anterior a Mahler, la asegura un dato que se ha conocido recientemente en el evento de la música cosmopolita mundial, internacionalmente retransmitido cada uno de enero: el Concierto de Año Nuevo de Viena en su edición de 2023<sup>70</sup>. Y es que Franz Welzer-Möst, el director invitado por

<sup>68</sup> Gustav Mahler, *III Symphonie* (Wien: Universal Edition [1906]), placa U.E. 2939.

<sup>69</sup> Erin E. Knyt, «“How I Compose”: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process», *The Journal of Musicology* 27, n.º 2 (2010): 224-264.

<sup>70</sup> <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2023/01/04/jota-aragonesa-cuela-concierto-ano-80655197.html>

la Orquesta Filarmónica de Viena, inició la segunda parte del concierto con la obertura de la ópera cómica de Franz von Suppé, *Isabella*, que se estrenó en la capital imperial el 5 de noviembre de 1869, con una jota aragonesa, por supuesto, en Re mayor, cuyos numerosos arreglos conservados permiten suponer el éxito de la obra a partir de la venta de dicho material al hogar burgués de la época, ávido de interpretar en sus sesiones de *Haus Musik* las últimas novedades de los teatros.

**Ouvertüre zur komischen Oper:**  
**ISABELLA<sup>71</sup>**  
VON  
**Franz von Suppé**  
Arrang. v. C. T. Brunner.

Allegro vivace.

Figura 24. F. v. Suppé. *Isabella*, obertura (1869)<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Franz von Suppé (arreglo para piano de Christian Brunner), *6 Beliebte Ouverturen*, n.º 6, (Leipzig: Jos. Aibl, n.d. [ca. 1876]), placa 2022.

## V. CONCLUSIONES

En función del orden cronológico mostrado, la propagación de la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, publicada hasta tres veces entre 1840 y 1841, parece ser, en espera de que tal vez pudiera aparecer todavía nuevo material de archivo aún más antiguo, el germen de las jotas de Iradier, Liszt, Glinka, Fontana, Gottschalk, White, Saint-Saëns, Mahler y Falla, a través de la temprana difusión de Pauline García-Viardot, desde su viaje a España en 1842, aunque es difícil dictaminar la autoría de Lahoz sobre sus temas de jota, dado el inmenso acervo popular, tanto en Aragón como en Madrid.

Tabla 1. Cronología de los temas de la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz.

Fecha	Publicación	Lugar	Autor	Título	Tonalidad	Tema inicial	Tema con título
1840	?	Madrid	Lahoz	<i>Nueva jota aragonesa con tres cantos y cuatro variaciones</i>	Re mayor	X	
1840	?	Madrid	Lahoz	<i>Nueva jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones</i>	Re mayor	X	X (canto 5)
1840	?	Madrid	Spantoni	<i>Jota aragonesa de La pau de cabra</i>	Re mayor	X	X
1840	?	Madrid	Iradier	<i>Jota de las avelanas</i>	Mibemo Imayor		
1842	?	París	Viardot	<i>La jota. Sérénade des ôndions</i>	Mibemo Imayor	X	
1844	1844	París	Fontana	<i>La Hasonne (La jota aragonesa)</i>	Re mayor	X	X
1845	1857	Léipzig	Liszt	<i>Grosskonzertfantasie über spanische Weisen S.233</i>	Mi mayor		X
1845	1858	¿Moscú?	Glinka	<i>Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa</i>	Mibemo Imayor	X	X
1845-47	?	manuscrito	Liszt	<i>Romanzo español 1835c</i>	Mi mayor	X	
1848	?	Madrid	Lahoz	<i>Nueva jota aragonesa con introducción, doce cantos y treinta y seis variaciones</i>	Re mayor	X	X (canto 12)
1851	1855	Nueva York	Gottschalk	<i>La jota aragonesa Op. 14</i>	Mibemo Imayor	X	X
?	1864	París	Iradier	<i>La Re des sorores</i>	Do mayor	X	
	1861	manuscrito	Lahoz	<i>Nueva jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones</i>	Re mayor	X	X (canto 5)
1863	1863	París	White	<i>La jota aragonesa Op. 5</i>	Re mayor	X	
1863-1864	1867	Léipzig	Liszt	<i>Rhapsodie espagnole S. 234</i>	Re mayor-Fa mayor	X	X
?	1868	Madrid	Lahoz	<i>Introducción y jota aragonesa (con nuevos cantos (jota y dos cantos) y variaciones)</i>	Sol mayor	X	
	1872	Madrid	Lahoz	<i>Gran jota aragonesa (versión E. Campaña)</i>	Re mayor	X	X (canto 5)
	1872	París	Laclôme (ed.)	<i>Échos d'Espagne</i>	Re mayor	X	
	1874	Barcelona	Inzanga (ed.)	<i>Ecos de España</i>	Re mayor	X	X
1880	1880	París	Saint-Saëns	<i>La jota aragonesa Op. 64</i>	Re mayor	X	X
1894-1896	1898	Viena	Mahler	<i>Tercera Sinfonía</i>	Fa mayor		X

Tal cantidad de ediciones y versiones demuestran el éxito de la jota de Lahoz hasta el siglo xx y, de hecho, el mismo Benito Pérez Galdós en su última novela de la tercera serie de *Episodios Nacionales*, *Bodas reales* (1900), ambientada en las peripecias de los esponsales de Isabel II y su primo Francisco de Asís, la menciona como parte de panorama musical de la época:

Los maestros incipientes, como Oudrid, solían agregarse al coro entusiasta de la pandilla musical, ya en el estrecho café de Amato, ya en el del Príncipe o en la pastelería de Lhardy, y lo propio hacía el más joven de los tenores italianos de la compañía del Circo, Enrique Tamberlick, que aquel año había hecho su debut con *Parisina d'Este*. Los conciertos privados en casa de Soriano Fuertes

estrechaban las amistades, enardecían y exaltaban la fe de la religión musical: allí Oudrid, excelente pianista, daba las primicias de la *Jota aragonesa con variaciones*<sup>72</sup> y de la *Fantasia sobre motivos de Maria di Rohan*<sup>73</sup>.

De este modo, la importancia de la jota interviene durante todo el siglo XIX, tanto en registros folclóricos como cultos, en multiplicidad de formas<sup>74</sup>, proyectada, sobre todo, desde Francia y su epicentro París, adonde Manuel de Falla llegaría en 1907 y, a través del cancionero de Inzenga, plasmaría también uno de los temas de Lahoz como estribillo de la *Jota* de las *Sept chansons populaires espagnoles* (1914-1915):

Por eso la habanera, con sorpresa para todo español, ha seguido viviendo en la música francesa como propia expresión de la nuestra y a pesar de que España la tiene ya olvidada desde hace medio siglo. No ha sido así la suerte de la Jota, utilizada en Francia con intención idéntica y que aún goza en España de la fuerza vital que tuvo en tiempos pretéritos.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Pensamos que la alusión a la *Jota aragonesa con variaciones*, en manos del intérprete Oudrid, es la de Florencio Lahoz y no la del propio Oudrid, dada la cronología que puede consultarse en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Mientras que la obra de Lahoz aparece citada profusamente desde marzo de 1841, habiendo sido editada hasta tres veces consecutivas, una por Salazar (tres cantos y catorce variaciones) y otras dos por Lodre y Carrafa (cinco cantos y cuarenta y dos variaciones), la llamada *Nueva jota aragonesa* de Oudrid se menciona por primera vez el 5 de febrero de 1850 en *El clamor público*, junto a algunas otras del mismo género del autor: «Música nacional española compuesta por el señor Oudrid—Bolerías de la zarzuela la Pradera del Canal, 4 rs.; *Jota valenciana*, 2 rs.; *Cachucha amatracada*, 5 rs.; *Mollares de Sevilla*, 2 rs.; *Rondeña nueva*, 5 rs.; *Capricho andaluz*, B rs.; *Nueva jota aragonesa*, 4 rs.; *Manchegas*, 2 rs.; *Rondalla aragonesa* del drama el *Sitio de Zaragoza*, 5 rs.; y reunidas las nueve á 28 rs. Todas han sido ejecutadas en los teatros principales de la corte con grande aplauso, y se hallan impresas ocho para piano solo y la última con coplas, en casa de su editor B. Garrafa, almacén de música y pianos, calle del Príncipe, núm. 15». La *nueva jota aragonesa* de Oudrid consiste, según la edición conservada en la Biblioteca Nacional de España, en una obra para piano sumamente modesta, de dos caras de extensión, tema y seis variaciones, un refundido (típico de la época) de la *Jota* de Lahoz y de las suyas propias. Por tanto, dada la cuidadosa documentación que Galdós utilizó para sus *Episodios Nacionales* y dada la situación histórica inequívoca de *Bodas Reales*, fecha de los esponsales de la reina Isabel II, es plausible pensar que la obra aludida sea la de Lahoz. La confirmación de tal datación puede hallarse gracias a la otra obra mencionada, la *Fantasia sobre motivos de Maria di Rohan*, que la Biblioteca Nacional de España data erróneamente como «ca. 1840», cuando hubo de ser posterior, dado que la ópera de Donizetti no se estrenó hasta junio de 1843 en Viena. En cualquier caso, el escritor refiere obras que estaban de moda en la época, es decir, que debían haber sido compuestas y publicadas antes de 1846.

<sup>73</sup> Benito Pérez Galdós, *Bodas reales* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012) acceso el 20 de junio de 2022, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bodas-reales--0/html/>. La ópera de Donizetti fue estrenada en Viena, en 1843.

<sup>74</sup> George Brown, «A Study of the Jota Aragonesa from a Historical and Structural Standpoint», *Bulletin of the American Musicological Society* 2 (1937): 14-17.

<sup>75</sup> Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950), 116.

La importancia de Pauline Viardot-García como difusora durante el siglo XIX de la música popular española y rusa —a través de su *liaison* con el escritor Turguénev<sup>76</sup>— se refleja en la mención que el propio Falla hacía en 1939, más de cien años después del nacimiento de la gran diva hispano-francesa:

Y esto explica no sólo la atracción que desde su niñez sintió Ravel por un país tantas veces soñado, sino también que luego, para caracterizar musicalmente a España, se sirviese con predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga de cuantas su madre oyese en las tertulias madrileñas de aquellos viejos tiempos; los mismos en que Paulina Viardot-García, con su prestigiosa celebridad y aquel trato tan frecuente que en París tuvo con muchos de sus mejores músicos, divulgara entre ellos esa misma canción.<sup>77</sup>

Concluimos, por tanto, con la relevancia de Pauline Viardot-García en la conexión de la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz y su intensa difusión internacional, propiciada por una larga y apasionante vida, en la que tuvo el privilegio de conocer a Lorenzo da Ponte (1749-1838) y a Igor Stravinski (1882-1971).

## VI. BIBLIOGRAFÍA

### VI. 1. Referencias bibliográficas

- Aguilar Hernández, Cristina. «Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Manuel de Falla». Tesis doctoral dirigida por Carmen Julia Gutiérrez González y Víctor Sánchez Sánchez, Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Álvarez Cañibano, Antonio (ed.). *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mikhaïl Glinka a España*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.
- Barreiro, Javier. *Biografía de la jota aragonesa*. Zaragoza: Mira, 2014.
- Brockett, Cyde. «Gottschalk in Madrid: A Tale of Ten Pianos». *The Musical Quarterly* 75, n.º 3 (1991): 279-315.
- Brown, George. «A Study of the Jota Aragonesa from a Historical and Structural Standpoint». *Bulletin of the American Musicological Society* 2 (1937): 14-17.

---

<sup>76</sup> Figes, *Los europeos...*, 134.

<sup>77</sup> Falla, *Escritos sobre música...*, 116.

- Christoforidis, Michael. «Folksong models and their sources in Manuel de Falla's Siete canciones populares españolas». *Context: Journal of Music Research* 9 (1995): 13-21.
- Cuervo Calvo, Laura. «El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos». Tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas y María Nagore, Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Delacroix, Eugène. *Journal, troisième tome, 1855-1863*. Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1895.
- Eckhardt, Mária. Introducción a *Rhapsodie espagnole* de Franz Liszt, I-VI. München: Henle Verlag, 2019.
- Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950.
- Figes, Orlando. *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*. Madrid: Taurus, 2020.
- Gómez, José Antonio (ed.). *El piano en España*. Madrid: SEDEM, 2015.
- Hamilton, Kenneth (ed.). *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Heitmann, Christin. *Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (VWV) (Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2012), acceso el 20 de junio de 2023, <https://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm>
- Jankélévitch, Vladimir. *Liszt. Rapsodia e improvisación*. Barcelona: Alpha, 2014.
- Knyt, Erinn. «“How I Compose”: Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process». *The Journal of Musicology* 27, n.º 2 (2010): 224-264.
- Liszt, Franz. *Letters of Franz Liszt — Volume 1. From Paris to Rome: Years of Travel as a virtuoso* (Project Gutenberg, 2003), acceso el 20 de junio de 2022, <https://www.gutenberg.org>
- \_\_\_\_\_. *Letters of Franz Liszt — Volume 2. From Rome to the End* (Project Gutenberg, 2003), acceso el 20 de junio de 2022, <https://www.gutenberg.org>
- Manzano, Miguel. *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto, 1995.
- Nagore, María. *Sarasate, el violín de Europa*. Madrid: ICCMU, 2013.
- Pérez Galdós, Benito. *Bodas reales* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012), acceso el 20 de junio de 2022, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bodas-reales--0/html/>
- Prieto Marugán, José. «El sitio de Zaragoza, de Cristóbal Oudrid. Entre la popularidad y el desconocimiento». *Revista de estudios extremeños*, tomo LXXIV, n.º 1 (2018): 283-308.

- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868.
- Simón, Antonio. Introducción a «Liszt en España (1844-1845)» Madrid: Fundación Juan March, 2015.
- Suárez, José Ignacio. «La primera visita de Saint-Saëns a España en 1880: el descubrimiento del pianista virtuoso». En *The many faces of Camille Saint-Saëns*, editado por Mark Stegenn. Turnhout: Brepols, 2018.
- Sydow, Bronislav-Édouard. *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. II, 1831-1840. Paris: Richard Masse, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. III, 1840-1849. Paris: Richard Masse, 1981.
- Taylor, Ronald. *Franz Liszt*. London: Grafton Books, 1987.
- Walker, Alan. *Reflections on Liszt*. New York: Cornell University Press, 2005.

## VI. 2. Partituras

- Fontana, Julien. *La Havanne, Fantasie sur des motifs Américains et Espagnols Op. 10* (Paris: Schlesinger, 1845).
- Glinka, Mijaíl. *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonese* (arreglo para piano de Balákirev, Mily) (Mainz: B. Schott's Söhne, ca. 1869).
- Gottschalk, Louis Moreau. *La jota aragonese Op. 14* (New York: William Hall & Son, 1855).
- Inzenga, José de (ed.). *Ecos de España* (Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1874).
- Iradier, Sebastián de. *La fête des toreros* (Paris: Heugel, 1864).
- Lacôme d'Estalenx, Paul (ed.). *Échos d'Espagne* (Paris: Durand, 1872).
- Lahoz, Florencio. *Nueva jota aragonese* (Madrid: CSIC, ca. 1840).
- \_\_\_\_\_. *Introducción y gran jota aragonese con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones* (Madrid, Carrafa, 1841).
- \_\_\_\_\_. *Nueva jota aragonese para piano con introducción, doce cantos y treinta y seis variaciones fáciles* (Madrid: Salazar, 1848).
- Liszt, Franz. *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen* (Leipzig: Fr. Kistner, 1891).
- \_\_\_\_\_. *Klavierwerke, Band 2: Rhapsodien, Werke für Klavier zu 2 Händen* (Leipzig: Peters, 1913-17).
- Mahler, Gustav. *III Symphonie* (Wien: Universal Edition, 1906).

Saint-Saëns, Camille. *Jota aragonese Op. 64* (Paris: Durand, 1880).

Suppé, Franz von (arreglo para piano de Brunner, Christian). *6 Beliebte Ouverturen, n ° 6*, (Leipzig: Jos. Aibl, ca. 1876).

Viardot-García, Pauline. *La jota, sérénade des étudiants* (Paris: E. Gérard et Cie., 1876).

White, José Laffite. *La jota aragonesa Op. 5* (New York: Associated Music Publishers, 1975). ■

---

---

# IGOR STRAVINSKY Y BARCELONA: UNA PROMESA INCUMPLIDA

## IGOR STRAVINSKY AND BARCELONA: AN UNFULFILLED PROMISE

**Albert Fontelles-Ramonet**•

Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya & Grup de Recerca GRECUM  
de l'Escola Superior de Música de Catalunya

[albertfontelles@gmail.com](mailto:albertfontelles@gmail.com)

[orcid.org/0000-0002-1036-2844](https://orcid.org/0000-0002-1036-2844)

### RESUMEN:

Igor Stravinsky (1882-1971) visitó Barcelona en seis ocasiones. El músico, que a inicios de los años veinte estaba inmerso en una tendencia estética centrada en los instrumentos y los conjuntos de viento, mostró interés por la cobla y la sardana. Tanto fue así que, en 1924, tras asistir a un concierto de la Cobla Barcelona, prometió a sus intérpretes que escribiría una sardana para cobla, una promesa que se convirtió en un mito que ha llegado a nuestros días. Por un lado, este artículo incluye una descripción del momento vital de Stravinsky y del protocolo cultural de sus estancias barcelonesas, así como las críticas relacionadas con sus conciertos y los vínculos que tuvo con la Cobla Barcelona. Por otro lado, recoge su entusiasmo y su opinión por la cobla y la sardana. Finalmente, indaga hasta qué punto esa seducción incitó o no al músico a escribir una sardana para cobla.

---

• Músico y musicólogo. Licenciado en Interpretación en la Escola Superior de Música de Catalunya y doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente es profesor de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya y del Conservatorio de Danza del Institut del Teatre de Barcelona. También forma parte del Grupo de Investigación en Estudios Culturales y Musicales (2021 SGR 0454) de la Escola Superior de Música de Catalunya. La mayor parte de sus investigaciones se centran en la música española y catalana de principios del siglo xx, destacando los estudios sobre la Cobla Barcelona, Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Pau Casals y Joaquín Turina. Ha participado en congresos en Alemania, Reino Unido, Francia y España. Como intérprete, ha colaborado con diferentes conjuntos catalanes, grabando más de veinte discos, entre ellos la integral de música para cobla de Juli Garreta. Recientemente, ha sido galardonado con la beca de Recerca de la Càtedra Pau Casals (2023).

Recepción del artículo: 25-08-2021. Aceptación del artículo: 02-02-2022.

**Palabras clave:** Igor Stravinsky; Neoclasicismo; Coblá Barcelona; Música Catalana; Sardana; Siglo xx.

**ABSTRACT:**

Igor Stravinsky (1882-1971) visited Barcelona on six occasions. At the beginning of the 1920s, the musician was immersed in an aesthetic trend focused on the wind instruments and wind ensembles, for which he showed interest in the coblá and the sardana. So much so that, in 1924, after attending a concert by the Coblá Barcelona, he promised its players that he would write a sardana for coblá, a promise that became a myth that has survived to the present day. On the one hand, this article includes a description of Stravinsky's vital moment and the cultural protocol of his stays, as well as the criticisms related to his concerts, and the links he had with the Coblá Barcelona. On the other hand, it also reflects his enthusiasm and his opinion of the coblá and the sardana. Finally, it explores to what extent this seduction prompted the musician to write a sardana for coblá.

**Key words:** Igor Stravinsky; Neoclasicismo; Coblá Barcelona; Catalan Music; Sardana; Twentieth Century.

## I. INTRODUCCIÓN

Durante las primeras décadas del siglo xx, la sardana, la coblá y el timbre de sus instrumentos se consolidaron en los contextos de la música sinfónica y de cámara, unos ambientes directamente relacionados con las salas de concierto, creando así una tensión entre sus orígenes populares y sus aspiraciones más elevadas<sup>1</sup>. La inquietud cultural que se vivía en Cataluña se tradujo en una intensa articulación de asociaciones musicales que abrazaron la ideología del *Noucentisme*, un movimiento cultural que aglutinó a artistas, políticos e intelectuales que trabajaron en la definición de la identidad catalana y en la modernización de las artes y la cultura catalanas, así como de sus instituciones. El deseo de crear «alta cultura» fue una de las bases fundamentales de este movimiento.<sup>2</sup>

Durante la década de 1910, algunos grupos sociales de Barcelona, influidos por los ideales de este movimiento, pusieron en marcha iniciativas con el objetivo común de llevar la música de coblá a la sala de conciertos (como había ocurrido con conjuntos populares europeos similares, como las bandas de viento)<sup>3</sup>. Se animaba a los compositores a escribir para coblá a través de concursos de composición, y las obras premiadas se interpretaban como parte de ciclos de conciertos en prestigiosas salas de

<sup>1</sup> Albert Fontelles-Ramonet, «La sardana segons Joaquín Turina», *Revista Catalana de Musicologia* (2020): 264-265.

<sup>2</sup> Cèsar Calmell, «Un ideari per a la música del nou-cents», *Recerca Musicològica* xiv-xv (2004-2005): 87-106.

<sup>3</sup> Elvira Asensi, «Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica». En *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, ed. por Nicolás Rincón y David Ferreido (Granada: Libargo, 2019), 21-34.

música<sup>4</sup>. Esto llevó a la transformación del concepto «sardana» y a la ampliación de las posibilidades expresivas de la cobla, con un repertorio elevado, cercano al de la música de cámara o sinfónica. «La sardana llevará a nuestros músicos a la Sinfonía»<sup>5</sup>, relató Pau Casals en 1927.

Mientras que a principios del siglo xx las coblas interpretaban básicamente sardanas, durante los años veinte incorporaron glosas<sup>6</sup>. A partir de mediados de los años veinte, algunos compositores optaron por escribir composiciones musicales de forma libre, con plena autonomía y libertad. Durante esta época, importantes compositores catalanes (como Enric y Pau Casals, Juli Garreta, Robert Gerhard, Joan y Ricard Lamote de Grignon, Enric Morera, Joaquim Serra, Eduard Toldrà y Amadeu Vives) escribieron para cobla.

Las autoridades musicales que visitaron Barcelona durante la década de 1920 conocieron estos elementos en las audiciones que se organizaron en su honor. Ideadas para fomentar y divulgar el patrimonio musical catalán, estas audiciones fueron impulsadas por la sociedad civil, aunque, en determinadas épocas, formaron parte de los programas culturales de Gobierno<sup>7</sup>. Estos recitales, que abarcaban obras relacionadas con Cataluña, contaban con la participación de varios solistas y agrupaciones musicales catalanas, entre las cuales destacaba la Cobla Barcelona, una de las formaciones más prestigiosas en el ámbito de concierto. Esta formación ofreció conciertos a Béla Bartók, Manuel de Falla<sup>8</sup>, Max von Schillings, Kurt Schindler, Richard Strauss o Igor Stravinsky<sup>9</sup>. Los promotores de las audiciones recogieron sus opiniones, unos juicios que contribuían a valorar y a dignificar la cobla y el patrimonio musical que interpretaba. Incluso intentaron seducirlos para que escribieran una obra para la formación. Estas audiciones proyectaron atención y visibilidad a la cobla y encarnaron la idea de cómo un conjunto instrumental —imaginado como catalán y antiguo— podía ser revestido de modernidad e incluso de vanguardia, una concepción que dialogaba con la tradición y que encajaba con los ideales del neoclasicismo musical. A lo largo de estas páginas examinaremos el caso de Igor Stravinsky.

<sup>4</sup> Albert Fontelles-Ramonet, «La Cobla Barcelona (1922-1938). Un projecte noucentista», (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020).

<sup>5</sup> Llibre d'or de la sardana. Colección particular de Enric Mañosas.

<sup>6</sup> Albert Fontelles-Ramonet, Joaquim Rabaseda «El Ball de Gegants de Solsona i la invenció d'un nou gènere musical», *Oppidum* (2018): 86-101. Una glosa es una composición musical de forma libre, casi siempre de un solo movimiento, centrada en una melodía popular que se transforma y se desarrolla mediante repeticiones, variaciones, ampliaciones, modulaciones, cambios de instrumentación y otros recursos de escritura

<sup>7</sup> «La visita d'Einstein», *Catalunya Gràfica*, abril de 1923, 8. En 1923, el científico Albert Einstein pasó una semana en Barcelona invitado por la Mancomunitat de Catalunya, una institución que quería promocionar la ciencia y su obra de gobierno. Durante la visita, Einstein asistió a una audición de sardanas de la Cobla Barcelona que se celebró en honor al científico.

<sup>8</sup> Fontelles-Ramonet, Albert. «Manuel de Falla catalanófilo: la sardana y la sonoridad de la cobla en Atlántida». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 271-306.

<sup>9</sup> Fontelles-Ramonet, «La Cobla Barcelona...», 271-373.



Ilustración 1. La Cobla Barcelona en 1924. Colección particular Eduard Boada.

## II. IGOR STRAVINSKI Y LA COBLA BARCELONA

El 6 de marzo de 1924, Igor Stravinsky, juntamente con su esposa Vera, cogió un tren con destino Barcelona para dirigir tres conciertos con la Orquesta Pau Casals en el Gran Teatre del Liceu. Según el dietario de Vera, pasaron unos momentos de nervios en la frontera, porque ninguno de los dos disponía de nacionalidad y los guardias los retuvieron momentáneamente<sup>10</sup>. Por la noche del día 7 llegaron a Barcelona y se alojaron en el Hotel Ritz. Al día siguiente fueron al frente marítimo y se encontraron con Joan Mestres Calvet y Joaquim Pena. Por la noche asistieron a la representación de dos óperas de cámara de la compañía Otte-Crabbe en el Teatre Barcelona: *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi y *Noces d'or* de Armand Crabbé (letra) y August Maurage (música)<sup>11</sup>. A medianoche del día siguiente, fueron a un cabaret, donde según Vera, se bailaban danzas gitanas:

<sup>10</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (marzo de 1924).

<sup>11</sup> «Ópera de cambra», *La Publicitat*, 11 de marzo de 1924, 5; x. [Samper, Baltasar] «Companyia d'Òpera de Cambra Ottein-Crabbe», *La Publicitat*, 14 de marzo de 1924, 4. La orquesta de cámara estaba dirigida por Blanch, y los artistas Angels Ottein, Armand Crabbé y Carlos del Pozo: «dieron una notable prueba de su talento». Durante el entreacto, interpretaron *Barcarole* de los «Cuentos de Hoffman» de Offenbach, *Andante cantabile* op.11 de Tchaikovsky y un *Minuet* de Bolzoni.

«vimos una gitana ruso-española, Sagarino Antonovna»<sup>12</sup>. El martes 11, la prensa empezó a hablar de la estancia barcelonesa del compositor<sup>13</sup>. Rafael Moragas, crítico de *La Tribuna* y director artístico del Liceu, transcribió una conversación que había tenido con Stravinsky durante la pausa de un ensayo de *El pájaro de fuego*: «Construcción objetiva y no descriptiva. El misterio es lo que uno ignora. Ensayemos de no ignorar nada y sobretodo, procuremos que nada quede oculto. El misterio es aún el impresionismo», decía el músico al crítico<sup>14</sup>. El miércoles 12, Joan Lamote de Grignon envió una carta a Stravinsky y le pidió que terminara antes el ensayo, ya que algunos músicos de la Orquesta Pau Casals debían asistir en una audición de la Banda Municipal de Barcelona.<sup>15</sup>

El día 13, a las diez menos cuarto de la noche, hizo su primer concierto en el Liceu donde se interpretó la *Sinfonía Júpiter*, K. 551, de W.A. Mozart; *Fuegos artificiales*, *Canto del ruiseñor* y la suite de *El pájaro de fuego* de Igor Stravinsky; y la *Serenata italiana* de Hugo Wolf<sup>16</sup>. Stravinsky dirigió sus obras y el director austríaco Franz Schalk las restantes. Al finalizar los ensayos del día 15, el músico ruso expresó a Rafael Moragas que tenía ganas de tomar un té. El crítico le llevó al Ateneu Barcelonès, donde coincidió con la *Penya Gran*, un grupo de intelectuales catalanes formado por Joaquim Borralleras, Francesc Pujols y Rossend Llates, entre otros<sup>17</sup>. Durante la tarde, Stravinsky les explicó varias anécdotas de su vida y les expuso pensamientos estéticos de sus composiciones: «no busquen en ellas al ruso», comentó a los ateneístas<sup>18</sup>. A lo largo de la conversación surgió el tema de la cobla y de la sardana y Stravinsky respondió: «no he oído nunca una sardana y a fe que me interesas»<sup>19</sup>.

El día 16, la Orquesta Pau Casals interpretó la *Sinfonía número 5*, op. 67, de Beethoven; el *Canto de los sirgadores del Volga*, *Scherzo fantástico*, *Petrushka* de Igor Stravinsky; *La condenación de Fausto* de Hector Berlioz; el *Idilio de Sigfrido*, y el «Preludio y Muerte de amor» de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. Nuevamente, Stravinsky dirigió sus obras y Franz Schalk las restantes<sup>20</sup>. Por la mañana del domingo día 16, Igor y Vera visitaron la Catedral de Barcelona, asistieron a una audición de sardanas que ofrecía

<sup>12</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (9 de marzo de 1924): «watch a Russian-Spanish gypsy woman Sagarino Antonovna Tiomkina».

<sup>13</sup> Xavier Caubany, «Igor Strawinsky», *La Publicitat*, 11 de marzo de 1924, 1.

<sup>14</sup> Pangloss, «Igor Strawinsky, audaz, arquitectónico y anti impresionista», *La Tribuna*, 11 de marzo de 1924, 1.

<sup>15</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.718.

<sup>16</sup> Igor Stravinsky dirigía sus obras y Franz Schalk las restantes.

<sup>17</sup> Mario Verdaguier, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa* (Barcelona: Barna, 1957), 140. Según Mario Verdaguier, Francesc Pujols enseñó la biblioteca del Ateneu Barcelonès a Igor Stravinsky, quien expresó: «Llevo ya recorrido casi medio mundo. He visto y admirado un sinfín de bibliotecas, eso sí, públicas todas ellas. Pero una maravillosa biblioteca que han formado tres generaciones de cultísimos barceloneses, para disfrutarla ellos en particular cómodamente aposentados en señorial mansión, es cosa que veo por primera vez en mi vida. Este Ateneo honra a sus asociados tanto como a Barcelona».

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, Avel·lí Artís, «Barcelona le abucheo le aclamo y le festejo», *Destino*, 1751 (1971): 48-49.

<sup>20</sup> Oriol Martorell, «Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts», *D'art* 8 (1983): 99-129.

la cobla Els Montgrins en la plaza Catalunya<sup>21</sup>, y fueron a la plaza de Toros de las Arenas<sup>22</sup>. Así lo anotó Vera en su diario: «vimos sardanas (danzas en la calle) y fuimos a una corrida de toros»<sup>23</sup>. Por la noche, cenaron con el ministro de instrucción pública, Felip Rodés.<sup>24</sup>

El martes día 18, la Banda Municipal de Barcelona dedicó una «audición privada» a Stravinsky y a Schalk en el Liceu<sup>25</sup>. Es probable que este concierto se organizara para agradecer la amabilidad que había tenido Stravinsky al aceptar los cambios de horario de los ensayos del fin de semana. Aunque cabría pensar que este recital formaba parte del plan estratégico ideado por Lamote con el objetivo de legitimar la banda<sup>26</sup>, de buscar la opinión del músico ruso, e incluso, de incentivar la escritura para la formación<sup>27</sup>. La institución musical interpretó *Marxa catalana* de Joan Lamote de Grignon, *Rapsodia de la Mancha* de Emilio Vega, *Preludio de Tristán e Isolda* de Richard Wagner, *Rondalla aragonesa* de Enric Granados, *Juny* de Juli Garreta, *Rapsodia española* de Isaac Albéniz, *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas, con transcripciones de Joan Lamote de Grignon<sup>28</sup>. Cabe destacar que en 1921 Lamote de Grignon decidió incluir dos tenoras y un tible a la plantilla de la banda con el objetivo de ampliar la paleta de colores y consecuentemente lograr un timbre en determinados pasajes<sup>29</sup>. A parte de estas transcripciones, Lamote de Grignon y otros músicos incluyeron la sonoridad de la cobla, concretamente de la tenora y del tible, en obras originales y también en transcripciones de obras de músicos europeos, como, por ejemplo, *El aprendiz de brujo* de Dukas. Rafael Moragas relató en *La Tribuna* que el concierto había gustado «en extremo» a Stravinsky y que había felicitado «efusivamente» a Lamote<sup>30</sup>. Al cabo de unos días, Lamote de Grignon envió de nuevo una carta a Stravinsky y le pidió que expusiera por escrito su opinión y que la enviara al alcalde de Barcelona<sup>31</sup>. Hoy día, desconocemos si Stravinsky llegó a dedicar unas palabras de elogio a la formación barcelonesa.

<sup>21</sup> «Sardanes», *La Veu de Catalunya*, 15 de marzo de 1924, 4.

<sup>22</sup> «Diversiones varias», *El Diluvio*, 16 de marzo de 1924, 14.

<sup>23</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (16 de marzo de 1924): «Whatch a sardana (street dance) and go to a bullfight».

<sup>24</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries, (marzo de 1924).

<sup>25</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.719. «Audition Privée, donné en honneur de Stravinsky, pour la Banda Municipal de Barcelona».

<sup>26</sup> A partir de 1924, la Banda Municipal de Barcelona dedicó conciertos a varias autoridades musicales que visitaron Barcelona: Richard Strauss (1925), Irving Scherke (1926), Manuel de Falla (1927), Max von Schillings o Joaquín Turina (1928).

<sup>27</sup> Fontelles-Ramonet, «Manuel de Falla...», 276.

<sup>28</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.719.

<sup>29</sup> L'Auditori, Archivo de la Banda Municipal de Barcelona; Josep Maria Almacellas, *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944: del carrer a la sala de concerts* (Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2006), 243.

<sup>30</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Stravinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2.

<sup>31</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.723. Joan Lamote de Grignon envió la carta a Stravinsky el día 21 de marzo de 1924: «Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'importance de cette démarche au points de revue de la considération que la Banda doit suer sitar de la Municipalité et années de la morale de mes artistes».

El 19 de marzo la Cobla Barcelona ofreció una audición de sardanas dedicada a Stravinsky en el patio del Ateneu Barcelonès<sup>32</sup>. La junta directiva, que había captado el interés que generaba la cobla y las sardanas en el músico durante la reunión en el Ateneu decidió, espoleada por Rafael Moragas, organizar el acto en forma de obsequio. Según varios cronistas, por la mañana, el patio del Ateneu estaba lleno de socios, críticos y músicos. La Cobla Barcelona interpretó *Toc d'oració* y *Per tu ploro* de Pep Ventura; *Serra amunt* de Enric Morera; *Juny* y *Llicorella* de Juli Garreta y otras sardanas de Joan Lamote de Grignon, Francesc Pujol y Cassià Casademont<sup>33</sup>. Aunque se desconocen el nombre de las tres últimas sardanas, podemos hacer una estimación basada en el repertorio que tocaba la formación en aquellas fechas. Por un lado, podría ser que interpretara *Rosa del folló* de Lamote de Grignon, una de las obras más divulgadas por la cobla durante aquellos años<sup>34</sup>. Por otro lado, también podía haber sonado *Carme gentil* de Casademont y *Trapecera* de Pujol, interpretadas en el Palau de la Música y en la sala del Orfeo Gracienc<sup>35</sup>. Los autores que aparecen en el programa nos lleva a pensar que una de las finalidades del concierto era mostrar la evolución de la escritura de este género. Las obras de Ventura<sup>36</sup> representaban la tradición y el origen de la formación: El Ampurdán (L'Empordà)<sup>37</sup>. Las de Lamote de Grignon y Garreta simbolizaban la «alta cultura» y la creación artística y, a la vez, posicionaban la música catalana a escala europea<sup>38</sup>, mientras que las de Morera establecían un puente entre la vertiente «tradicional» y la de la composición «académica». En definitiva, un discurso evolutivo enmarcado entre la tradición y la creación, que mostraba como una sonoridad antigua podía ser revestida de modernidad, de sinfonismo e, incluso, para algunos, de vanguardia.

<sup>32</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>33</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2; Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3; «Una fiesta en el ateneo. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14; Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3; Joan Salvat, «Strawinsky», *Revista Musical Catalana* 244 (abril de 1924): 87.

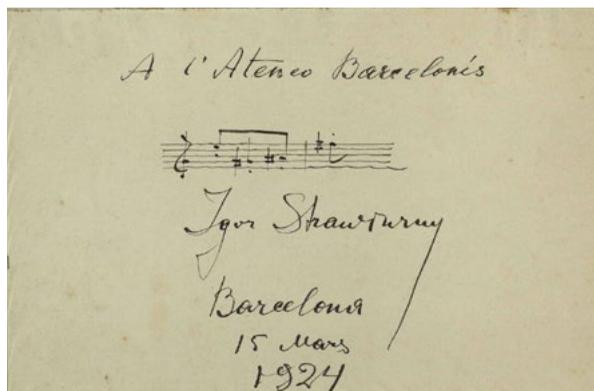
<sup>34</sup> «Concert de sardanes», *La Veu de Catalunya*, 5 de marzo de 1924, 1.

<sup>35</sup> «Diada de Cap d'any», *La Veu de Catalunya*, 1 de enero de 1924, 4; «Concert», *La Publicitat*, 1 de febrero de 1924, 4.

<sup>36</sup> Anna Costal i Fornells, «Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)» (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020).

<sup>37</sup> El Ampurdán es una región natural e histórica del noreste del Principado de Cataluña que constituye la fachada marítima de la región de Gerona.

<sup>38</sup> Anna Costal i Fornells y Bernat Castillejo, «Presentació [text introductorio a l'edició]», *Juli Garreta (1875-1925): Obra completa II. Sardanes, vol. 4 (1902-1904)* (Barcelona: Tritó, 2011), 3.



Il·lustració 2. Dedicatòria de Igor Stravinsky al Ateneu Barcelonès, 15 de març de 1924.  
Ateneu Barcelonès, Col·leccions digitals.

Rafael Moragas, desde *La Tribuna*, fue uno de los primeros críticos que recogió el evento: «Stravinsky no perdió ritmo, ni melodía, ni modulación, ni contrapunto. Evidenció entusiasmo por la bella danza popular»<sup>39</sup>. Jeroni de Moragas, desde *La Publicitat* expuso:

A través del monóculo su ojo escrutaba los movimientos de la cobla; su oído, por donde habían pasado todos los sonidos, escuchaba atenta aquella sonoridad nueva, y de vez en cuando, hacía una exclamación de sorpresa; lo encontraba espléndido [...]. Pep Ventura, con su *Per tu ploro* y *Toc d'oració* le conmovía por su sencillez, por su melodía; *Serra amunt* de Morera la ha encontrado admirable. Después de escuchar *Juny* pidió «más Garreta» la espontaneidad de aquella sardana le encantaba, su técnica le sorprendía. Ha entendido perfectamente el ritmo de la sardana, la instrumentación de la cobla y el sentido de nuestra danza. Por eso ha dedicado sinceros elogios a la música catalana.<sup>40</sup>

También habló Joan Llongueras desde *La Veu de Catalunya*: «El maestro Stravinsky escuchaba con sostenida y fuerte atención y con creciente interés. Las obras de Garreta le atrajeron y le cautivaron

<sup>39</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2.

<sup>40</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3: «El músic rus quedà encisat de la nostra música, dels nostres instruments. A través del monocle el seu ull escrutava els moviments de la cobla; la seva oïda, per on hi havien passat tots els sons, escoltava atenta aquella sonoritat nova, i de tant en tant, feia una exclamació de sorpresa; ho trobava esplèndid [...]. Pep Ventura, amb el seu “*Per tu ploro*” i “*Toc d'oració*” el commovia per la seva senzillesa, per la seva senzillesa, per la seva melodia; “*Serra amunt*” d'en Morera, l'ha trobat admirable. Després de sentir “*Juny*” ha demanat “més Garreta”, l'espontaneïtat d'aquella sardana l'encisava, la seva tècnica el sorprendia. Ha entès perfectament el ritme de la sardana, la instrumentació de la cobla i el sentit de la nostra dansa. Per això ha dedicat sincers elogis a la música».

tanto que no pudo dejar de exclamar<sup>41</sup>, al oír *Juny* y *Llicorella*: «¡Ah! Qué robusto, ¡qué hermoso!»<sup>42</sup>. Según el cronista, acabada la audición, Stravinsky comentó diversos aspectos técnicos de la sardana y de la cobla con Jaume Pahissa<sup>43</sup>, Joan Lamote de Grignon y Joan Llongueras, y felicitó a los componentes de la Cobla Barcelona especialmente al tenora solista, Albert Martí<sup>44</sup>. También les preguntó acerca de los instrumentos<sup>45</sup>. Narcís Paulís, que fue intérprete de flabiol durante el concierto, explicó que Stravinsky había sentido una especial admiración por ese instrumento<sup>46</sup>. Tras observar los aspectos técnicos y de construcción de los instrumentos y de consultar diversas partituras<sup>47</sup>, varios miembros de la cobla le propusieron que escribiera una sardana y él contestó que «le gustaría hacerlo»<sup>48</sup>. Y es que, según varios medios, Igor Stravinsky prometió a los componentes de la Cobla Barcelona que escribiría una. *El Diluvio* encabezó la crónica con el siguiente título: «Stravinsky ha prometido una sardana»<sup>49</sup> y los otros medios lo describieron de la siguiente manera:

Tan grande fue la admiración sentida por el compositor, que solemnemente prometió a los profesores de la magnífica «Cobla Barcelona» componer una sardana. Conmovidos quedaron el maestro Albert Martí y sus amigos ante promesa de compositor tan genial.<sup>50</sup>

<sup>41</sup> Llongueras expuso a *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3, que la audición de la Cobla Barcelona en el Ateneu se había realizado el día 16 de marzo por la mañana, mientras que el resto de medios expusieron que se realizó el día 19 de marzo: «El mestre Strawinsky escoltava amb sostinguda i forta atenció i amb creixent interès. Les obres d'en Garreta, de Sant Feliu de Guíxols, sobretot l'atrageruen, i el captivaren tant que no pogué estar-se d'exclamar, en sentir les sardanes Juny i Llicorella: –Ah! Ça c'est fort, c'est beaul»; Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2: «este mediodía compareció la Cobla Barcelona en el patio del Ateneu»; Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3: «el día de Sant Josep, al matí, la Cobla tocà davant del gran músic»; *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14: «ayer fue satisfecho con una audición de sardanas».

<sup>42</sup> «Ah! Ça c'est fort, c'est beaul». Todas las traducciones de este artículo han sido realizadas por el autor.

<sup>43</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.623. En el archivo del compositor se conserva un recibo de suscripción para la edición de la partitura para canto y piano de la ópera *Marianela* de Jaume Pahissa. Stravinsky aportó 100 pesetas.

<sup>44</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2; «Una fiesta en el Ateneu. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Jordi León i Royo, *Mètode bàsic per a l'estudi del Flabiol i Tambori* (Barcelona: DINSIC, 2003), 104-105.

<sup>47</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>48</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3: «prou voldria i li plauria fer-ho».

<sup>49</sup> «Una fiesta en el Ateneu. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14.

<sup>50</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2.

Y entre estos elogios ha dicho la mejor cosa: «Cuando esté en París, enviadme varias sardanas, que las quiero estudiar; enviadme también unas cuantas melodías populares; después yo os enviaré mi sardana»<sup>51</sup>.

Pidió como lo podría hacer para obtener las partituras de Garreta, y para conseguir algunas recopilaciones de melodías populares catalanas. No faltaron quienes se encargaron de procurarle todo lo que él deseaba. Habló con los amigos de la Cobla Barcelona, los felicitó con efusión, les pidió algunos detalles de los instrumentos, y contestando a los ruegos que le hicieron que escribiera alguna sardana, contestó que le gustaría hacerlo.<sup>52</sup>

Al día siguiente, Igor y Vera, junto con Felip Rodés, visitaron la montaña de Montserrat<sup>53</sup>. Por la noche asistieron a un banquete en el Ritz en honor al compositor, que estaba organizado por entidades, particulares y la propia junta del Gran Teatro del Liceu y en el que también asistieron músicos, críticos y representantes de diversas entidades<sup>54</sup>. Borràs de Palau abrió champán y en nombre de la prensa leyó unas palabras en ruso, en castellano y en catalán. Stravinsky insistió en que se hablara en catalán y, según Llongueras, al levantarse: «vino a decir que, así como de los discursos en catalán él había captado tan solo cuatro o cinco palabras, si de su música quedasen en Barcelona tres personas por cada siete que la hubiera claramente comprendida, él creería que esto ya es suficiente por ahora»<sup>55</sup>. Tras los parlamentos de Andreu Mas —representante del Ateneu— y de Eusebi Bertran —presidente de la junta del Liceu— Stravinsky se levantó, abrazó a Bertran y se dirigió a los asistentes:

<sup>51</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3: «I entre aquests elogis ha dit la cosa millor: “–Quan sigui a París, envieu-me unes quantes sardanes, que les vull estudiar; envieu-me també unes quantes melodies populars; després jo us enviaré una sardana meva».

<sup>52</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3: «Demanà com ho podria fer per a obtenir les partitures d'en Garreta, i per a procurar-se alguns reculls de melodies populars catalanes. No mancaren els qui s'encarregaren de procurar-li tot allò que ell desitjava. Parlà amb els amics de la cobla, els felicità amb efusió, els demanà alguns detalls dels instruments, i contestant als precs que li feren que escrivís alguna sardana, contestà que prou voldria i li plauria fer-ho».

<sup>53</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries, (marzo de 1924).

<sup>54</sup> Rafael Moragas, «El banquete de anoche, Homenaje a Strawinsky», *La Tribuna*, 21 de marzo de 1924, 1; «Homenatge a Strawinsky», «Tercer concert Strawinsky- Shalk», *La Publicitat*, 22 de marzo de 1924, 3; Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3. Los diarios recogen las personas que asistieron en el banquete: Carles Ballín, Joan Borràs de Palau, Manel Bosch, Manel Clausells, Juli Garreta, Miquel Llobet, Joan Llongueras, Rafael Moragas, Frank Marshall, Jaume Pahissa, Joaquim Pena, Josep Sabater, Baltasar Samper, Fernández Zanni, entre otros.

<sup>55</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3: «vingué a dir que així com dels discursos en català ell n'havia copsat no més quatre o cinc paraules, si de la seva música en restessin a Barcelona tres persones per cada set que l'haguessin clarament compresa, ell creuria que això ja és suficient per ara».

Yo dudo, no de mí —añadió— sino que el verdadero valor de mis obras corresponda a la proporción de vuestros elogios. Yo no soy ni un orgulloso ni un modesto, pero sé con qué conciencia son creadas. Me voy de Barcelona con la satisfacción de haber visto crecer, hora por hora y día por día, el número de mis amistades, y de eso me siento bien afortunado. Aquí he sentido fuerte y he comprendido bien y me he aprovechado de grandes cosas: he oído músicas que nunca había escuchado y he penetrado en su alma catalana porque, gracias a sus cuidados, no como un forastero ocasional, sino de la manera como vosotros mismos las sentís yo he sentido todas las cosas de su hermoso país.<sup>56</sup>

Después de los aplausos, Mestres anunció que Stravinsky volvería el próximo año. Un grupo de críticos se acercaron al músico e insistieron en que escribiera una sardana y que se estrenara durante el próximo año. Llongueras, que era uno de ellos, expuso: «Stravinski contestó que era su propósito hacerla, pero que no podía decir cuando la escribiría; que necesitaba tiempo para esto, que él la haría cuando, desde el punto de vista catalán, la pudiera discutir con nosotros y tener completamente la razón»<sup>57</sup>. El cronista de *El Diario de Barcelona* también relató que Stravinsky, durante el banquete, había elogiado la música catalana y que había prometido estudiar el folclore catalán y escribir una sardana<sup>58</sup>. También lo hizo el cronista de *El Día Gráfico*: «Tuvo frases de enaltecimiento para nuestra música popular»<sup>59</sup>; el *D'ací i d'allà*: «Stravinsky se anima con las sardanas y prometió escribir una. Alguien bien conocido lo ha documentado de los instrumentos de la coblà»<sup>60</sup>; y el de la *Revista del Orfeó Gracienc*: «se enteró con minuciosidad de los instrumentos, ritmo, reparto, etc. y pidió algunas sardanas para estudiarlas y algunos motivos populares catalanes, prometiendo una sardana»<sup>61</sup>. Aquella noche, Stravinsky conoció a Juli Garreta<sup>62</sup>, uno de los compositores catalanes más relevantes que había escrito sardanas para coblà y que el músico ruso había elogiado. Según algunos medios, Garreta le entregó

<sup>56</sup> *Ibid.* «Jo dubto, no de mi —afegí— sinó que la veritable valor de les meves obres correspongui a la proporció dels vostres elogis. Jo no sóc ni un orgullós ni un modest, però sé amb quina consciència elles són creades. Me'n vaig de Barcelona amb la satisfacció d'haver vist créixer, hora per hora i dia per dia, el nombre de les meves amistats, i d'això me'n sento ben sortós. Aquí he sentit fort i he comprès bé i m'he aprofitat de grans coses: he sentit músiques que mai havia sentides i he penetrat en la vostra ànima catalana perquè, gràcies a les vostres atencions, no com un foraster passavolant, sinó de la manera com vosaltres mateixos les sentiu jo he sentit totes les coses del vostre bell país».

<sup>57</sup> *Ibid.* «Strawinsky contestà que era el seu propòsit fer-la, però que no podia dir quan l'escriuria; que necessitava temps per això, que ell la faria quan sota el punt de vista català la podria discutir amb nosaltres i tenir completament la raó».

<sup>58</sup> «Banquete-Homenaje a Igor Strawinsky», *Diario de Barcelona*, 24 de marzo de 1924, 3558.

<sup>59</sup> «Una fiesta en el Ateneo. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14.

<sup>60</sup> «La música russa», *D'ací i d'allà*, abril de 1924, 245: «Stravinsky s'engrescà amb les sardanes i ha promès escriure'n una. Algú ben conegut de nosaltres, l'ha ben documentat a propòsit dels instruments de la coblà».

<sup>61</sup> *Revista de l'Orfeó Gracienc*, mayo de 1924, 690: «s'enterà amb minuciositat dels instruments, ritme, repartiment, etc... i demanà algunes sardanes per a estudiar-les i alguns motius populars catalans, prometent una sardana en ésser a París».

<sup>62</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3.

una copia de *Juny*<sup>63</sup>. El último día de Stravinsky en Barcelona fue el 21 de marzo, y terminó con un concierto en el Ateneu Barcelonés donde Mercè Plantada y el músico ruso interpretaron una selección de su música<sup>64</sup>. Por la noche Igor y Vera Stravinsky cogieron un tren con destino a Madrid.<sup>65</sup>

### III. LA ESTANCIA BARCELONESA DE 1925

Después de su estancia en Madrid, Stravinsky tuvo una enorme carga de trabajo que hizo postergar la composición inmediata de una posible sardana. Al volver a Biarritz, el músico terminó el *Concierto para piano e instrumentos de viento*. A finales de abril de 1924, hizo una audición de esta obra en casa de la princesa Polignac<sup>66</sup>. En mayo, Stravinsky interpretó la parte de piano durante el estreno en la Ópera de París. Según Boucourechliev, Polignac quedó tan sorprendida que le encargó una sonata para piano<sup>67</sup>. Al volver a Biarritz, Stravinsky comenzó a componerla<sup>68</sup>. Cuando apenas había terminado el primer movimiento, tuvo que interrumpir el proceso para iniciar el traslado de Biarritz a Niza<sup>69</sup>, y no pudo retomarla hasta octubre de 1924. Justo después, inició una gira europea que le llevó a Varsovia, Praga, Leipzig, Berlín, Ámsterdam, La Haya, Ginebra, Lausana y Marsella<sup>70</sup>. A principios de 1925 efectuó su primera gira en América, donde actuó en Nueva York, Boston y Chicago, entre otras ciudades.<sup>71</sup>

Después de esta intensa actividad musical, Igor Stravinsky visitó nuevamente Barcelona sin tener presente en ningún momento el asunto de la sardana. En esta ocasión, se comprometió a repetir la programación de los conciertos realizados en 1924 (exceptuando *El canto de los sirgadors del Volga*) e incorporó algunas novedades, como el *Ragtime* y *La historia del soldado* —«una obra de cámara muy importante para mí», relató Stravinsky al secretario de la Orquesta Pau Casals<sup>72</sup>; y el *Octeto* y el *Concierto para piano e instrumentos de viento* —«seré el solista de este concierto para piano y orquesta»<sup>73</sup>. A la vez, el

<sup>63</sup> «Parlem de Garreta», *La Gralla*, 24 de diciembre de 1925, 8: «La Cobla Barcelona tocà *Juny*, i el músic rus —quiet i atent— s'aixecà dret i prorromp en exclamacions d'entusiasme, i es desfà en lloances per al compositor [...]. En entornar-se'n, se n'emportà aquella sardana».

<sup>64</sup> «Homenaje a Stravinsky», *El Día Gráfico*, 22 de marzo de 1924, 3.

<sup>65</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (marzo de 1924).

<sup>66</sup> Eric Walther, *La obra de Stravinsky: una interpretación*. Trad. por Santiago Martín (Barcelona: Salvat Editors, 1986), 73.

<sup>67</sup> André Boucourechliev, *Igor Stravinsky* (Madrid: Ediciones Turner Música, 1982), 172.

<sup>68</sup> Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida*. Trad. por Elena Vilallonga (Barcelona: Alba Editorial, [1935] 2005), 120. «Los últimos meses que residí en Biarritz los consagré a la composición de mi *Sonata* para piano».

<sup>69</sup> Walther, *La obra...*, 73.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2124

<sup>73</sup> *Ibid.* «*Histoire du Soldat*, ouvre de chambre très importante de moi [...] *Concerto pour piano*, c'est alors moi qui ferai le soliste en jouant mon concerto pour piano et orchestre [...] *Octuor*, qui serait par conséquent la troisième nouveauté».

músico pidió contar nuevamente con la presencia de la cantante Mercè Plantada: «estuve muy contento de ella»<sup>74</sup>.

En esta ocasión, Vera no anotó nada en su diario, lo que dificulta saber con exactitud los días de llegada y de retorno, así como las diferentes actividades que hicieron. Se parte de las fechas de los tres conciertos celebrados en el Liceu con la Orquesta Pau Casals. En el primero, celebrado el 28 de marzo, se interpretó *Fuegos artificiales*, *El canto del Ruiseñor*, suite de *Pulcinella*, *Ragtime* y suite de *Petrushka*. En el segundo, celebrado el 2 de abril, *Scherzo fantástico*, *El Ruiseñor* (Preludio y dos arias), *Tres poemas de la lírica japonesa*, *Pribaoutki*, *Pastoral* (Canto sin palabras), *Tilimbom* (Tres historias para niños), *Octeto*, *La historia del soldado*, *El fauno y la pastora* y suite de *El pájaro de fuego*. En el último, celebrado el 5 de abril, *Sinfonía en Mi b*, *Concierto para piano y instrumentos de viento*, y la suite *Petrushka*.<sup>75</sup>



Ilustración 3. Programa de la Temporada de Cuaresma de 1925. Societat del Gran Teatre del Liceu.<sup>76</sup>

Rafael Moragas fue uno de los primeros cronistas que habló de la llegada del músico. El crítico publicó una entrevista en *La Noche* donde Stravinsky se mostraba totalmente eufórico:

Desde que partí de Europa, todo han sido satisfacciones para mí. En Norteamérica los éxitos han sido rotundos. Éxitos artísticos y de dinero, puesto que he ganado mucho [...]. Me he presentado como interpretador de mis conciertos [...]. Estoy satisfechísimo, y ahora espero ver confirmada en esta Barcelona, de la que conservo tan bellos recuerdos [...]. En Barcelona quiero venir siempre,

<sup>74</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2124: «j'étais très content».

<sup>75</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 104-105.

<sup>76</sup> «Temporada de Cuaresma de 1925», Societat del Gran Teatre del Liceu, acceso el 13 de agosto de 2021, <https://ddd.uab.cat/record/141938>.

tengo mis amigos, un público que me quiere, y un empresario como Mestres que me atrae y comprende. Es una gran cosa para un artista el sentirse comprendido.<sup>77</sup>

En la misma entrevista, Moragas —que en 1924 había promovido el concierto de la Coblá Barcelona en el Ateneu Barcelonés— preguntó a Stravinsky si estaba componiendo alguna obra y el compositor contestó: «estoy componiendo una sonata para piano. Estoy terminándola y probablemente la daré a conocer en París el próximo mayo»<sup>78</sup>. Probablemente no era la respuesta que esperaba Moragas, ya que evitó hablar de la sardana que había prometido un año antes. Joan Llongueras —que insistió en la composición de la sardana durante el banquete en el Ritz— dedicó una crónica a hablar de la llegada del compositor: «Stravinsky ha llegado en Barcelona [...]. La verdad es que casi diríamos que nos desilusiona un poco»<sup>79</sup>. Ambas crónicas demuestran que Stravinsky se había olvidado por completo de la sardana. Es probable que el incumplimiento de su promesa, unido al vanguardismo de su obra —incomprendido por un parte de la sociedad barcelonesa— contribuyera a generar un clima desagradable que se percibiría en las crónicas publicadas durante esta visita.



Ilustración 4. Durante la estancia de 1925, Igor Stravinsky regaló un ejemplar de *La consagración de la primavera* a Enric Casals, hermano de Pau Casals y concertino de la Orquesta Pau Casals. Archivo Particular de Antoni Ros Marbà.

<sup>77</sup> Rafael Moragas, «Stravinsky, en Barcelona, nos habla de sus viajes por América», *La Noche*, 25 de marzo de 1925, 1.

<sup>78</sup> Rafael Moragas, «Stravinsky, en Barcelona, nos habla de sus viajes por América», *La Noche*, 25 de marzo de 1925, 1.

<sup>79</sup> Joan Llongueras, «Primer festival Strawinsky», *La Veu de Catalunya*, 31 de marzo de 1925, 1: «Strawinsky ha arribat de nou a Barcelona [...]. La veritat és que gairebé diríem que ens desil·lusiona una mica».

Y es que los conciertos barceloneses de 1925 desencadenaron reacciones diversas y contradictorias, del público, de la prensa e, incluso, de los intérpretes. Mestres relató que los ensayos habían sido sorprendentes y aterradores para los músicos y que en múltiples ocasiones se había creado «una atmosfera de tensión, por no decir de irritación»<sup>80</sup>. Durante un ensayo de la Orquesta Pau Casals, el flautista Josep Vila exclamó: «¡yo he venido aquí a hacer música!» guardó la flauta y se fue<sup>81</sup>. Carles Vidal-Quadras, presidente de la orquesta, convenció al músico para que volviera a su sitio e intentó excusarse ante el compositor<sup>82</sup>. Stravinsky, con cierta simpatía, dijo: «Estoy acostumbrado a que me dejen orquestas enteras, así que por una flauta no me viene de aquí»<sup>83</sup>. Según Martorell, el verdadero escándalo se ocasionó el día 2 de abril en el Liceu: «con vehementes protestas de un gran sector del público, y como reacción, las ovaciones delirantes los jóvenes progresistas»<sup>84</sup>. Andreu Avelí-Artís, que formaba parte del bando que aplaudía las nuevas composiciones, afirmó que el momento álgido fue durante la interpretación del *Octeto*: «Risas, silbidos y pateos [...]. No se me borrará jamás la visión de Stravinsky vuelto de cara al público, los brazos cruzados, inmóvil, impávido, aguantando el chaparrón de protestas que le caía encima»<sup>85</sup>.

Rafael Moragas fue uno de los críticos barceloneses que dedicó más crónicas al músico ruso. Habló de estética, de las obras, de las reacciones del público y defendió con convicción firme todo lo que rodeaba al compositor<sup>86</sup>. Tras el escándalo del *Octeto*, el crítico detalló un ensayo con la Orquesta Pau Casals<sup>87</sup>. Según Moragas, los músicos estaban situados en el escenario del Liceu, mientras que en la platea se congregaban varios grupos. Uno de ellos estaba formado por Manel Camps, Pere Soldevila y Jaume Pahissa, que hablaban sobre las composiciones del maestro ruso. Camps prefería *Petrushka* y *El pájaro de fuego*; Soldevila, *La historia del soldado* y Pahissa, el *Octeto*. A otro lado de la platea se encontraba un grupo del Ateneu, formado por Santiago Rusiñol, Francesc Pujols y Josep Maria de Sagarra. En el centro, Joan Mestres y Felip Rodés y en un palco, se reunían Frank Marshall y Joan Lamote de Grignon que consultaban partituras. Moragas glosó que mientras Joaquim Pena iba de un lugar a otro cargado de partituras, Stravinsky se encendió un cigarrillo y dijo a los músicos:

<sup>80</sup> Mestres Calvet, *El Gran Teatro del Liceo...*, 114.

<sup>81</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 106; Martorell relata que Josep Vila había contado esta anécdota a Eduard Toldrà, y que Toldrà le había explicado directamente a él.

<sup>82</sup> Enric Casals, *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts* (Barcelona: Pòrtic, 1979), 221.

<sup>83</sup> *Ibid.* «Estic acostumat que em deixin orquestres senceres, així que per una sola flauta no em ve pas d'aquí»

<sup>84</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 106.

<sup>85</sup> Avelí Artís, «Barcelona le abuceo...», 48.

<sup>86</sup> Rafael Moragas, «Stravinsky, en Barcelona, nos habla de sus viajes por América», *La Noche*, 25 de marzo de 1925, 1; Rafael Moragas, «Stravinsky, primer concierto», *La Noche*, 30 de marzo de 1925, 1; Rafael Moragas, «Una impresión acerca de la “Historia de un soldado”», *La Noche*, 1 de abril de 1925, 1; Rafael Moragas, «Stravinsky dio su segundo concierto entre grandes discusiones», *La Noche*, 3 de abril de 1925, 1; Rafael Moragas, «Los singulares ensayos de Stravinsky», *La Noche*, 3 de abril de 1925, 1; Rafael Moragas, «Último concierto de Stravinsky en Barcelona», *La Noche*, 6 de abril de 1925, 2.

<sup>87</sup> Rafael Moragas, «Los singulares ensayos de Stravinsky», *La Noche*, 3 de abril de 1925, 1.

No, no, señores. Todo eso que ustedes ejecuten está muy bien, pero ha de ser más vibrador [...]. ¡Más fuerte aún! No hay estridencias. Yo nunca compongo estridencias [...]. Deben, señores profesores, prescindir de la otra manera de interpretar. No nos hallamos, por lo menos yo no me hallo, en la época de los grandes «machines». Lo mío no es lo que habrán ustedes tocado en el teatro, de Meyerbeer, y otros Meyerbeers por el estilo. Lo mío es música [...]. Mi arte lo compongo sin afectaciones ni pedanterías. Bastante música mala se ha escrito... Yo no sé si estoy entre los antiguos o entre los modernos... No puedo clasificarme en ningún casillero estético. Ahora conocerán ustedes mi concierto de piano... He procurado que todo sea sonoro. En el «Steinway» no piensen oír lo escrito. Urge que se escriba otra música para piano [...]. Hay que prepararnos por un porvenir mejor que el presente musical. Músicos nuevos para música nueva. Eso es todo.<sup>88</sup>

Durante la pausa y en la entrada del Liceu, se reunieron los profesores que habían interpretado el *Octeto*: Conrad Cardús, Angel Manén, Antonio Goxens, José Sanjuan, Alejandro Muñoz, Valentín Gavin, Pablo Vidal y Josep Vila. Uno de estos músicos relató a Moragas: «la verdad es que hemos sufrido mucho hasta llegar a tocarlo bien, pero conste que, ante el público, nos felicitó y estrechó la mano a cada uno»<sup>89</sup>. Stravinsky, que estaba acostumbrado a las reacciones adversas, recordó la estancia en Barcelona de 1925 con una anécdota divertida, un hecho que confirma que las críticas recibidas en Barcelona le fueron bastante indiferentes:

Nada más llegar a esta ciudad me esperaba una grata sorpresa que siempre recordaré. Entre los que acudieron a recibirme a la estación se encontraba un periodista bajito muy simpático [...] se lanzó amablemente a decirme: «Barcelona le espera con impaciencia. ¡Si usted supiera cuánto nos gusta su *Scherezade* y sus *Bailes del príncipe Igor*!». No tuve valor de defraudarle.<sup>90</sup>

En definitiva, la crónica de la segunda visita de Stravinsky a Barcelona revela que el asunto de la sardana estaba totalmente olvidado. Todo hace pensar que, debido a la actividad profesional tan densa del músico, la composición de una sardana se le podía antojar una actividad secundaria. Así pues, ¿Cómo llego este asunto a convertirse en un mito?

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Stravinsky, *Crónicas...*, 140.



Ilustración 5. Igor Stravinsky llegando en el Hotel Ritz de Barcelona marzo de 1924.  
Paul Sacher Foundation, Igor Stravinsky Collection.

#### IV. EL MITO

No tenemos constancia de que Stravinsky, durante la estancia en Barcelona entre marzo y abril de 1925, asistiera de nuevo a un concierto de sardanas. Tampoco tenemos constancia que se reencontrase con los miembros de la Cobla Barcelona. Stravinsky volvió a Barcelona en 1928 con la primera audición de *La consagración de la primavera* en el Gran Teatro del Liceu<sup>91</sup>; en 1933, con la primera audición de la *Sinfonía de los Salmos* en el Palau de la Música Catalana<sup>92</sup>; y en 1936, con su despido público de la ciudad<sup>93</sup>. En 1956, volvió a Barcelona en una visita de carácter privado, junto con Vera Stravinsky, Robert Craft, Eduard Toldrà y Mercè Sobrepera<sup>94</sup>. De las estancias posteriores al 1925, tan solo hemos podido localizar un evento que une nuevamente Stravinsky y la Cobla Barcelona. Se trata de una audición de sardanas que organizó el Orfeó Gracienc, el 15 de marzo de 1936. Según *La Humanitat* y *La Publicitat*, el Orfeó Gracienc —que había actuado durante la *Sinfonía los salmos* en el Liceu<sup>95</sup>— contrató a la Cobla Barcelona para dedicar una audición a Stravinsky que incluía de nuevo *Juny* de Garreta en el programa<sup>96</sup>. A pesar de la localización de esta noticia, no se ha podido verificar si este evento se llevó a cabo, ya que ningún otro medio de comunicación ofrece crónica alguna.

<sup>91</sup> Joan Llongueras, «Festival Strawinsky», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1928, 5.

<sup>92</sup> «Sinfonia dels Psalms de Strawinsky», *La Publicitat*, 14 de noviembre de 1933, 8.

<sup>93</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 99.

<sup>94</sup> *Ibid.*; Albert Fontelles-Ramonet, «Stravinsky i Barcelona», *Revista Musical Catalana* 373 (agosto 2021): 30-33.

<sup>95</sup> Francesc Lliurat, «Festivals Strawinsky», *Revista Musical Catalana* 387 (marzo de 1936): 91.

<sup>96</sup> «Sardanes», *La Humanitat*, 15 de marzo de 1936, 5; «Ballada dedicada al mestre Strawinsky», *La Publicitat*, 15 de marzo de 1936, 4. La Cobla Barcelona interpretó: *Manresana* de Joan Manén, *Idil·li a muntanya* de Antoni Català,

A raíz de la muerte de Juli Garreta, en diciembre de 1925<sup>97</sup>, algunos medios recordaron los elogios que había hecho Stravinsky sobre algunas de sus obras. El cronista de *La Gralla* fue uno de los primeros: «la Cobla Barcelona interpretó *Juny*, y el músico ruso —inmóvil y atento— se puso de pie y prorrumpió en exclamaciones de entusiasmo, se deshizo en alabanzas para el compositor [...] Al regresar, se llevó aquella sardana»<sup>98</sup>. También Josep Massana, en un artículo en la revista *Scherzando*: «Stravinsky, al oír una sardana de Garreta, conoció que aquella rara composición [...] tenía la sabia condición de las grandes polifonías, y que sólo podía producirlas un espíritu sumamente refinado»<sup>99</sup>. Es a partir de este momento que varios medios rememoraron los elogios del compositor hacia Garreta. También recordaron la promesa que había hecho el compositor en 1924: escribir una sardana para cobla.

El formidable compositor, Ígor Stravinsky, enamorado de la danza, nos prometió una sardana.<sup>100</sup>

Hemos oído alabar las sardanas de los maestros más preclaros por las mayores eminencias musicales de la época. Stravinsky, incluso, ha prometido escribir para cobla.<sup>101</sup>

La primera vez que Stravinsky vino a Barcelona le hicimos escuchar sardanas y le causaron, una gran impresión las de Garreta, tanto, que pidió si el autor estaba vivo. Yo entonces le dirigí un telegrama: «—Venid y traed música vuestra». Llegó tarde, pero con el tiempo preciso para felicitarle y abrazarlo. Entonces, mostró deseos de componer una sardana, y a pesar de que le dimos la pauta, todavía nos la debe.<sup>102</sup>

A partir de 1940, el mito de la sardana de Stravinsky se fue forjando paralelamente a la publicación de libros y escritos de temática sardanista. En un libro de memorias, Joan Mestres Calvet

---

*Romànica* de Joan Balcells, *Juny* de Juli Garreta, *Graciencia* de Josep Serra, *Faluga* de Eduard Toldrà y *Festa Major* de Enric Morera.

<sup>97</sup> «Juli Garreta», *La Veu de Catalunya*, 3 de marzo de 1925, 5.

<sup>98</sup> «Parlem de Garreta», *La Gralla*, 24 de diciembre de 1925, 8: «La Cobla Barcelona tocà *Juny*, i el músic rus —quiet i atent— s'aixecà dret i prorromp en exclamacions d'entusiasme, i es desfà en lloances per al compositor [...]. En entornar-se'n, se n'emportà aquella sardana».

<sup>99</sup> «Garreta i la seva música», *Scherzando*, abril de 1926, 26.

<sup>100</sup> *Almanac de la Sardana*, 1929, 9: «El formidable compositor Ígor Stravinsky, qui estima la sardana, ens té promès d'escriure'n una».

<sup>101</sup> *La Sardana*, febrero de 1931, 17: «Hem sentit lloar les sardanes dels mestres més preclars per les més grans eminències musicals de l'època. Stravinsky, àdhuc, ha promès escriure per a cobla. La sardana-música ha passat de la categoria d'un zaronisme sui generis a la categoria de valor universal a l'haver-li donat un lloc d'honor entre música de càmera».

<sup>102</sup> Joan Llongueras, *La Costa Brava*, 13 de junio de 1936, 2: «Garreta era un dels homes que més admirava i estimava. La primera vegada que Stravinsky vingué a Barcelona li vàrem fer sentir sardanes i li causaren una gran impressió les de Garreta, tant, que va demanar si l'autor era viu. Jo llavors li vaig adreçar-li un telegrama: “Veniu i porteu música vostra”. Arribà tard, però amb el temps precís per felicitar-li abraçar-lo. Llavors va mostrar desitjos de compondre una sardana, i malgrat i que li donàrem la pauta, encara ens la deu».

recordó que Stravinsky había manifestado interés por la sonoridad de la tenora y que quería incluirla en alguna de sus composiciones<sup>103</sup>. Aureli Capmany afirmó que el compositor había prometido una sardana y utilizó el artículo de Jeroni de Moragas, publicado en *La Publicitat*<sup>104</sup> para vestir el relato<sup>105</sup>. Josep Maria Ruera, que mantuvo una estrecha relación con los músicos de la Coblà Barcelona recordó el concierto realizado en el Ateneu: «Solo hay que preguntarles por detalles precisos, Stravinsky, tras la audición de *Juny* les dijo que él la firmaría gustosamente»<sup>106</sup>. Josep Miracle recordó de nuevo la promesa y para ello utilizó de nuevo la crónica de Jeroni de Moragas.<sup>107</sup>

Durante la década de 1960, y sobre todo a partir de 1971, a raíz de la muerte de Stravinsky, el mito volvió a ganar fuerza. En 1961, en un artículo publicado en la revista *Destino*, Artur Llopis citó de nuevo sus palabras de 1924: «Cuando me halle de nuevo en París, enviadme unas cuantas sardanas, que las quiero estudiar, también unas melodías populares, después yo os enviaré una sardana mía»<sup>108</sup>. En 1963, Xavier Montsalvatge, en un artículo publicado en *La Vanguardia*, recordó que la sonoridad de la cobla había impresionado a Stravinsky<sup>109</sup>. En 1970, Josep Mainar, Albert Jané i Josep Miracle especificaron que el 19 de marzo de 1924, la Coblà Barcelona había realizado un recital de sardanas en honor a Stravinsky: «el maestro, entre sorprendido y maravillado, al final reclamó: “¡Garreta, más Garreta!”»<sup>110</sup>, una frase que se enmarcaba nuevamente en el relato de Jeroni de Moragas. En 1971, a raíz de la muerte de Stravinsky, la revista *Destino* publicó un reportaje. En este, Andreu-Avel·lí Artís recordó el concierto de sardanas en el Ateneu e incorporó, por primera vez, un hecho nuevo en el relato: la posibilidad de que el músico ruso hubiera mandado construir una tenora:

Stravinsky se levantó para ir a felicitar a los músicos de la Coblà Barcelona por quienes se hizo explicar detalladamente las características de cada instrumento. Le había subyugado, sobre todo, la tenora. Digamos que la tocaba el fabuloso Albert Martí. Tanto le gustó que manifestó su propósito de emplearla en alguna de sus futuras composiciones. Posteriormente corrió también la voz de que se había hecho construir una tenora, pero el hecho no ha sido comprobado.<sup>111</sup>

<sup>103</sup> Mestres Calvet, *El Gran Teatre del Liceo...*, 100.

<sup>104</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>105</sup> Aureli Capmany, *La sardana a Catalunya* (Barcelona: Montaner i Simón, 1948), 181.

<sup>106</sup> Biblioteca de Catalunya, Archivo Josep Maria Ruera, «La reforma de la sardana», top. M2834-I, 15: «Només cal preguntar-ho als components de la Coblà Barcelona, que ens podran donar detalls precisos, inclús Stravinsky, després de l'audició de *Juny* els digué que ell la firmaria gustosament».

<sup>107</sup> Josep Miracle, *Llibre de la sardana* (Barcelona: Editorial Selecta, 1953), 106.

<sup>108</sup> Artur Llopis, «La sardana en la calle», *Destino*, 29 de junio de 1961, 46.

<sup>109</sup> Xavier Montsalvatge, «La sardana: danza ampurdanesa, antigua y actual», *La Vanguardia*, 18 de julio de 1963.

<sup>110</sup> Josep Mainar, Albert Jané y Josep Miracle, *La sardana: el fet literari, artístic i social*, Volum III (Barcelona: Editorial Bruguera, 1970), 88: «el mestre, entre sorprès i meravellat, al final reclamà: “Garreta, més Garreta!”».

<sup>111</sup> Avel·lí Artís, «Barcelona le abucheo...», 48-49.

El mismo año, Eugeni Molero publicó un artículo en la revista *Villanueva y Geltru* sobre Stravinsky y la sardana. El cronista explicó anécdotas de Stravinsky en Barcelona y citó la procedencia de las fuentes: Eduard Toldrà y Rafael Ferrer. Al final del artículo, expuso: «Nadie ha sabido darme noticias, hasta hoy, acerca de las sardanas que debía componer Stravinsky en París, donde residía por aquel entonces. Ignoro, por lo tanto, si las escribió o no»<sup>112</sup>.

En 1981, Maria Assumpta Barjau publicó un artículo en la revista *Serra d'Or* sobre las visitas de Stravinsky en Barcelona. La autora rememoró el concierto de sardanas en el Ateneu y la admiración que le produjeron los instrumentos de la cobla, pero aseguró taxativamente que el autor no llegó a componer ninguna sardana<sup>113</sup>. El año siguiente, Oriol Martorell publicó un artículo en la revista *D'art* y detalló las seis visitas que hizo Stravinsky desde 1924 hasta 1956<sup>114</sup>. De nuevo, Martorell relató el concierto de la Cobla Barcelona en el Ateneu y utilizó nuevamente las palabras de Jeroni de Moragas<sup>115</sup>. Sin embargo, añadió un pequeño apunte: «es una lástima que —aunque parece que hizo unos esbozos fragmentarios de la sardana— no llegara a completar el proyecto en unos momentos de entusiasmo y euforia»<sup>116</sup>.

A inicios del año 2000, autores internacionales hablaron del interés de Igor Stravinsky por la sonoridad de la cobla. Richard Scott utilizó de nuevo la crónica de Moragas y expuso que desconocía si Stravinsky había llegado a materializar el proyecto<sup>117</sup>. Carol Hess afirmó que el compositor había solicitado sardanas para su uso: «La música que escuchó y la sonoridad de la cobla, su elogio a la música catalana fue franco y efusivo. Pidió unas sardanas para su uso personal»<sup>118</sup>, pero no profundizó en el tema. Adkins y Russ destacaron la promesa que había hecho Stravinsky de componer una sardana. Ambos historiadores comentaron que Robert Gerhard había escrito dos sardanas, y que la segunda, titulada *Sardana II*, podría ser la composición que no llegó a escribir Stravinsky<sup>119</sup>. Al mismo año,

<sup>112</sup> Eugeni Molero, «Stravinsky y la sardana», *Villanueva y Geltru*, 30 de junio de 1971, 5.

<sup>113</sup> Maria Assumpta Barjau, «Stravinsky a Barcelona», *Serra d'or*, Noviembre de 1982, 49-50.

<sup>114</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 99-129.

<sup>115</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Stravinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>116</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 114: «La llàstima és que –tot i que sembla que va fer-ne uns esborranys fragmentaris– no arribés a realitzar el projecte en uns moments d'entusiasme i eufòria».

<sup>117</sup> Richard Scott, «Community ensemble music as a means of Cultural Expression in the Catalan-Speaking Autonomies of Spain». En *Multicultural Iberia: language, literatur and music*, ed. D. Dougherty y M. Azevedo (California: University of California at Berkeley, 1999), 234: «it is not known if such a piece was ever written».

<sup>118</sup> Carol Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 184: «the new music he was hearing and in the instrumentation of the cobla, and his praise for catalan music was frank and effusive. He requested some sardanes for his personal use».

<sup>119</sup> Montey Adkins y Michael Russ, *The Roberto Gerhard Companion* (Londres: University of Huddershielf, 2013), 57: «the second, in particular, might almost be the sardana Stravinsky never wrote».

Tamara Levitz se refirió de nuevo al concierto celebrado en el Ateneu, y no hizo ninguna referencia a la obra prometida.<sup>120</sup>

Uno de los personajes que contribuyó a transformar de una forma evidente el contenido del mito fue el intérprete de flabiol durante el concierto en el Ateneu: Narcís Paulís. En varias ocasiones, el músico expuso que este concierto había sido uno de los acontecimientos más relevantes de su vida. Así lo explicó a uno de sus discípulos, Jordi León:

Además de felicitar Narcís Paulís y acariciarlo, Stravinsky manifestó su interés para poder tocar el flabiol. Después de que el intérprete ejecutara, poco a poco, la escala diatónica ascendente dos veces, Stravinsky tomó el instrumento y, sin vacilación, lo hizo sonar –desde mi 3 hasta el la 4– con gran admiración por parte de todos los presentes.<sup>121</sup>

Jordi Puerto también plasmó los recuerdos de Paulís: «el concierto en el Ateneu fue uno de los momentos culminantes de mi vida musical», relató el músico a Puerto<sup>122</sup>. Y es que, a lo largo de los años, Paulís explicó que Stravinsky le había enviado una sardana instrumentada para cobla y que él mismo la había interpretado en un ensayo. El músico también especificó que la composición era muy difícil y que, debido a este hecho, la había devuelto a Stravinsky con algunas indicaciones y sin efectuar ninguna copia<sup>123</sup>. Así lo explicó Paulís a Puerto:

Años después, a consecuencia de estas audiciones, Stravinsky remitió a Narcís Paulís una sardana, para que le diera su opinión. Este hizo algunas observaciones y se la envió, sin hacer ninguna copia. Por aquella época, el maestro se fue a residir en Estados Unidos y nunca más se supo nada de esa obra.<sup>124</sup>

Stravinsky se llevó algunas sardanas y posteriormente envió al maestro Narcís Paulís una sardana escrita por él, para pedirle juicio. Paulís le hizo algunas correcciones al respecto y la devolvió sin guardar copia. Si lo hubiera hecho hoy tendríamos una sardana de él. Así me lo explicó Paulís.<sup>125</sup>

<sup>120</sup> Tamara Levitz, *Stravinsky and his world* (Princeton: University Press, 2013), 148.

<sup>121</sup> León, *Mètode bàsic...*, 104-105: «A més de felicitar a Narcís Paulís i acaronar-lo, Stravinsky va manifestar el seu interès per poder tocar el flabiol. Després que el flabiolaire [Paulís] executés, a poc a poc, l'escala diatònica ascendent dues vegades, Stravinsky prengué el flabiol i, sense vacil·lació, el va fer sonar –des de mi3 fins el la4– amb gran admiració per part de tots els presents».

<sup>122</sup> Puerto, *Aproximació...*, 42.

<sup>123</sup> Jordi León i Royo, en conversació con el autor, 15 de septiembre de 2019, Barcelona; Josep Maria Serracant, en conversació, 29 de octubre de 2019, Sabadell.

<sup>124</sup> Puerto, *Aproximació...*, 44: «Uns anys després, a conseqüència d'aquestes audicions, Stravinsky va remetre a Narcís Paulís una sardana, perquè li donés el seu parer. Aquest va fer-hi algunes observacions i la hi va tornar, sense fer cap còpia. Per aquella època, el gran mestre se'n va anar a residir als Estats Units i mai més se'n sabé res d'aquella obra (converses amb Narcís Paulís)».

<sup>125</sup> Jordi Puerto, *Cròniques del Foment de la Sardana de Barcelona* (Santa Coloma de Farners: GISC, 2009), 196:

En 2004, el periodista David Puertas publicó un libro sobre enigmas musicales. Puertas relató el concierto del Ateneu y expuso que Stravinsky había entregado una sardana a la Cobla Barcelona:

El mismo día que Stravinsky volvió a París, entregó la obra a la Cobla Barcelona y les pidió que la ensayaran y que le dijeran qué les parecía su sardana. La cobla la ensayó, pero encontraron algunos errores en la instrumentación. Como en aquella época no había fotocopiadoras —y los copistas debían ir atareados— decidieron poner los papeles originales en un sobre y enviarlos por correo a París. El hecho es que nunca se supo, de esta sardana [...]. ¿Está perdida? ¿Encontró el momento de corregirla y completarla? ¿El sobre llegó a París? ¿Se perdió por el camino?<sup>126</sup>

Los relatos de Paulís y Puertas contribuyeron a hacer plausible que Stravinsky hubiera llegado a materializar la promesa. Durante la primera década del XXI, algunos periodistas, como Pilar Rahola o Jesús Ventura<sup>127</sup>, dieron a entender que el músico la había escrito. Puertas explica que para la redacción de su libro utilizó información proveniente de los libros de Jordi Puerto y también de su padre, Francesc Puertas, ex componente de la Cobla Barcelona.<sup>128</sup>

En el archivo personal de Narcís Paulís, conservado por su hija Maria Àngels Paulís, no consta ninguna carta de Stravinsky<sup>129</sup>. Además, ninguno de los intérpretes vinculados a la Cobla Barcelona ha afirmado que hubieran interpretado una sardana del compositor ruso. En una entrevista publicada en la revista *Almanac de la Sardana* en 1926, Albert Martí —representante y solista de la cobla entre 1922 y 1929— expuso: «No hace mucho, en el Ateneu, Stravinsky se mostró encantado con la cobla y nos

---

«Stravinsky s'emportà de mostra algunes partitures de sardana i posteriorment envià al mestre Paulís una sardana escrita per ell, per demanar-li parer, aquest li feu algunes correccions al respecte i les hi retornà sense guardar-ne còpia. Si ho hagués fet avui tindríem una sardana d'ell. El propi Paulís m'ho havia explicat així».

<sup>126</sup> David Puertas, *Música encreuada. Els enigmes musicals* (Barcelona: Clivis Publicacions, 2004): 59: «El mateix dia que Stravinsky tornava cap a París, va entregar l'obra a la Cobla Barcelona i els va demanar que l'assagessin i que li diguessin què els semblava la seva sardana. Aquesta cobla la va assajar però hi van trobar alguns errors en la instrumentació. Com que en aquella època no hi havia fotocopiadores —i els copistes devien anar enfeïnats— van decidir posar els papers originals en un sobre i enviar-los per correu cap a París. El fet és que mai no se'n va saber res, d'aquesta sardana [...]. Està perduda en algun arxiu? Va trobar el moment de corregir-la i completar-la? El sobre va arribar a París? Es va perdre pel camí?».

<sup>127</sup> Pilar Rahola, «¿Está agonizando la sardana?», *La Vanguardia*, 2 de mayo de 2008, 28: «Impresionado con la música para cobla, Stravinski llega a componer una sardana que, desgraciadamente, se ha perdido». Jesús Ventura, *La sardana a Barcelona* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2014), 91: «S'explica que l'impacte rebut per Igor Stravinsky en conèixer la cobla i la sardana el va incitar a escriure'n una i la va arribar a entregar, si més no uns esbossos, als músics de la Cobla Barcelona, els quals li van reenviar a París sense fer-ne cap còpia i marcant uns probables problemes d'instrumentació. Uns papers que mai més no s'han trobat».

<sup>128</sup> David Puertas, en conversació con el autor, 29 de octubre de 2019, Barcelona. Según Puertas, la anécdota de Stravinsky le había contado su padre, Francesc Puertas, que había formado parte de la Cobla Barcelona los años 60-70.

<sup>129</sup> Maria Àngels Paulís, en conversació, 17 de agosto de 2017, Sant Feliu de Pallerols.

prometió una sardana original»<sup>130</sup>. Veinte años más tarde, Martí recordó únicamente la impresión que le había originado la sonoridad de la cobla: «Stravinsky se mostró asombrado por sus encantos»<sup>131</sup>. Pere Moner y Josep Juncà —flabiolaire y contrabajista de la cobla— recordaron el concierto en el Ateneu, pero no hicieron ninguna referencia a una posible sardana<sup>132</sup>. Con todo esto, hay que añadir que Narcís Paulís había colaborado esporádicamente con la Cobla Barcelona, aunque nunca llegó a ser miembro titular.

Heidy Zimmermann, directora de la colección Igor Stravinsky, conservada en la Paul Sacher Stiftung, expone que el músico, a lo largo de los años, guardó cuidadosamente varios manuscritos de sus obras, así como también cuadernos de bocetos y numerosas hojas de ideas musicales<sup>133</sup>. La especialista austriaca recuerda que el músico, desde muy joven, se había dado cuenta de que algunas de sus partituras podían convertirse rápidamente en dinero efectivo, y explica que en 1918 vendió el manuscrito de *El pájaro de fuego* por 8.000 francos suizos<sup>134</sup>. A la vez, el historiador Stephen Walsh expone que a partir de la década de 1920, Stravinsky preservó cuidadosamente todo el material posible para evitar que los editores se quedaran partituras hológrafas<sup>135</sup>. Incluso en algunas ocasiones depositó manuscritos en casa de mecenas para evitar la pérdida o la venta. Así pues, es difícil de creer que Igor Stravinsky enviara a Narcís Paulís una composición para cobla.

## V. LA SARDANA DE *EL PÁJARO DE FUEGO*

En octubre de 2017, la Biblioteca de Catalunya inauguró la exposición «Música i estudi. Cent anys de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya», donde se incluyeron, entre otros documentos, un álbum de dedicatorias del Sindicat de Músics de Catalunya<sup>136</sup>. El álbum, que llevaba por título «El Centro Musical a las eminencias del arte del Sindicato Musical de Cataluña» incluía varias firmas fechadas entre 1898 y 1954. La comisaria, Rosa Montalt, decidió mostrar la dedicatoria que había hecho Igor Stravinsky en Barcelona<sup>137</sup>. En el encabezado, el músico anotó «*Khorovod* (sardana) de *L'oiseau de feu*» y debajo un pentagrama con un fragmento de la suite de la obra, concretamente, la «Ronda de las princesas» de *El pájaro de fuego*. El músico añadió: «Un pequeño recuerdo para los admirables músicos de la Orquesta Pau Casals, con los que he trabajado durante doce felices días en

<sup>130</sup> Domènec Juncadella, «Un gran tenora, entrevisté amb Albert Martí», *Almanac de la Sardana* (1926), 28.

<sup>131</sup> «Cobla Albert Martí», *Sardanes i cançons* n.º 3, septiembre de 1946, 1-4.

<sup>132</sup> Andreu Avel·lí-Artís [Sempronio], «La Cobla Barcelona, la más internacional orquesta de sardanas, a través de su director Pedro Moner». *Destino*, n.º 1368, 26 de octubre de 1963, 59.

<sup>133</sup> Heidy Zimmermann, *Stravinsky in context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 2.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Stephen Walsh, *Apollo in the marketplace: Stravinsky and his manuscripts*, Ed. Félix Meyer (Basel: Mainz: Schoot, for the Paul Sacher Foundation, 1998), 65-69.

<sup>136</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131.

<sup>137</sup> Rosa Montalt, en conversación, 27 de noviembre de 2019, Barcelona.

Barcelona, Igor Stravinsky, 18 de marzo de 1924»<sup>138</sup>. El contenido de esta dedicatoria hizo reavivar de nuevo el mito y varios medios de comunicación hicieron eco del hallazgo.

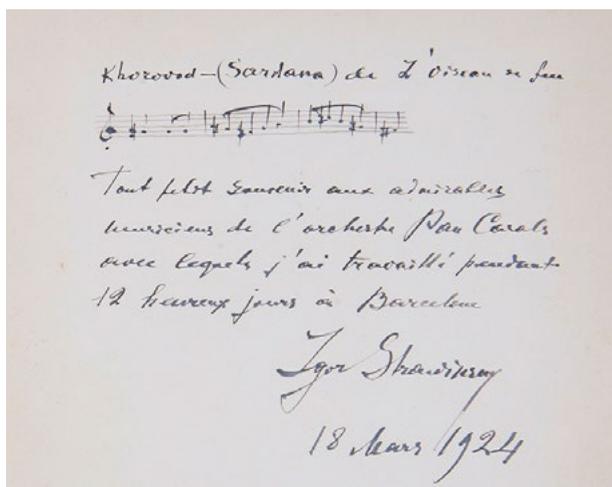


Ilustración 6. Álbum de dedicatorias del Sindicat de Músics de Catalunya. Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131.

En enero de 2018, el programa radiofónico *El taller del luter* de Catalunya Música invitó al musicólogo Jaume Ayats con el objetivo de resolver el enigma de la sardana que había prometido Stravinsky. Meses más tarde, Josep Maria Casasús publicó un artículo en el diario *Ara* titulado «La sardana de Stravinsky»<sup>139</sup>. El programa *Quan arribin els marciàns*, emitido por Televisió de Catalunya (TV3), dedicó un espacio a hablar de nuevo de la sardana<sup>140</sup>. Ninguno de los participantes aclaró si la llegó a componer. Probablemente, la publicación que removió más el mito fue un artículo publicado en una web de divulgación y actualidad musical en diciembre de 2018. En este, la autora aseguró que el Dr. Mark Doran, profesor de la Universidad de Pasadena, había encontrado una sardana escrita por Stravinsky: «se trata de una composición inspirada en las de Juli Garreta y en melodías populares

<sup>138</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131: «Tout petit souvenir aux admirables musiciens de l'Orchestre Pau Casals, avec lequel j'ai travaillé pendant 12 heureux jours à Barcelone, Igor Stravinsky, 18 mars 1924».

<sup>139</sup> Josep Maria Casasús, «La sardana de Stravinsky», *Ara*, 18 de marzo de 2018.

<sup>140</sup> *Arqueòlegs musicals*, «Quan arribin els marciàns» [Programa de televisió], escrito y realizado por Jordi Lara, Televisió de Catalunya (TV3) - Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, transmitido el 26 de julio de 2018, TV a cable, Disponible en : [https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/quan-arribin-els-marciàns/arqueòlegs-musicals-darrere-la-pista-dun-misteri/video/5779175/?ext=SMA\\_TW\\_F4\\_CE24](https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/quan-arribin-els-marciàns/arqueòlegs-musicals-darrere-la-pista-dun-misteri/video/5779175/?ext=SMA_TW_F4_CE24).

catalanas, pero con sello propio e innovaciones melódicas que la hacen muy vanguardista»<sup>141</sup>. La noticia, que se esparció por las redes sociales, resultó ser una inocentada.

Del contenido de la dedicatoria incluida en el álbum<sup>142</sup>, podemos extraer una serie de conclusiones. El 18 de marzo de 1924, un día antes de manifestar que compondría una sardana y de escuchar la Coblá Barcelona, el músico dedicó unas palabras a los músicos de la Orquesta Pau Casals. En el encabezamiento, Stravinsky anotó: «*Khorovod* (sardana) de *L'oiseau de feu*». *El pájaro de fuego*, estrenado en 1910 en París, es un *ballet* de danza clásica en dos partes y siete cuadros coreografiados por Mikhaïl Fokín para los *Ballets Rusos*, basado en cuentos tradicionales rusos<sup>143</sup>. A lo largo de los años, Stravinsky realizó arreglos de la obra y elaboró varias suites, entre las que destaca la de 1911 para gran orquesta sinfónica; la de 1919, realizada en Morges; y la de 1945, elaborada en Estados Unidos<sup>144</sup>. Es muy probable que en 1924 la Orquesta Pau Casals interpretara la suite de 1919. Sea como sea, en todas las suites, Stravinsky adjuntó un fragmento del *ballet* que incluía un *khovorod* que se titulaba: *Ronda de las princesas*.

En el catálogo de Stravinsky, destacan obras compuestas a partir de características estilísticas propias de las danzas de origen popular. No solo incluyó un *khovorod* en *El pájaro de fuego*, sino también en *La consagración de la primavera*. El *khovorod* es una danza popular rusa que se popularizó y extendió en varias regiones de Rusia, bailado mayoritariamente por mujeres, aunque en algunas ocasiones, también lo hacían jóvenes de ambos sexos. Los danzantes se cogían de las manos, formaban un círculo y realizaban movimientos coreográficos de este a oeste. En algunas regiones de Rusia, se bailaba a partir de una serie de filas separadas entre sí. A veces, se acompañaba de cantantes que, desde dentro del círculo, coreaban canciones populares. Las tonadas solían responder a una estructura binaria: AABB, ABAB O ABBA.<sup>145</sup>

Nelson afirmó que *El pájaro de fuego* —y posteriormente *La Consagración de la primavera*<sup>146</sup>— fue la primera obra en la que Stravinsky utilizó melodías populares para componer<sup>147</sup>. En «*Khorovod*» de *El pájaro de fuego*, utilizó una melodía que Rimski-Kórsakov había incluido en la colección *Cien canciones populares rusas con acompañamiento de piano* Op. 24 de 1876, concretamente la número 79, titulada *En el*

<sup>141</sup> «Se ha encontrado la sardana prometida de Stravinski», Aina Vega, acceso el 12 de septiembre de 2020, Disponible en: <http://barcelonaclasica.info/news/es/2018/12/28/0001/se-ha-encontrado-la-sardana-prometida-de-stravinski>.

<sup>142</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131

<sup>143</sup> Walther, *La obra...*, 28.

<sup>144</sup> Boucourechliev, *Igor...*, 48.

<sup>145</sup> Izaly Zemtsovsky y Jonathan Powell, «Russian traditional music». En *Grove Music Online*, acceso el 3 de diciembre de 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40456>.

<sup>146</sup> Richard Taruskin, «Russian Folk Melodies in “The Rite of Spring”», *Journal of the American Musicological Society* 33, n.º 3 (1980), 501-554.

<sup>147</sup> John Nelson, *The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian National Identity* (Helsinki: University of Helsinki, 2013), 252.

*pequeño jardín*<sup>148</sup>. Años después de la publicación, Rimski-Kórsakov utilizó de nuevo la melodía y la incluyó en la *Sinfonietta sobre temas rusos* Op. 31<sup>149</sup>. En «Khorovod» también incluyó melodías de propia creación, como, por ejemplo, la que citó en la dedicatoria del libro del Sindicat de Músics de Catalunya, que sale en la sección central de la pieza y que resurge de nuevo en la reexposición final.



Ilustración 7. A) Melodía incluida en la colección Cien canciones populares rusas con acompañamiento de piano Op.24 de Rimsky-Kórsakov. Nikolái Rimski-Kórsakov, *Chants Nationaux Russes* op. 24 (Sant Petersburg: W.Bessel & Cie, 1877), 78. B) Melodía utilizada por Stravinsky en *El pájaro de fuego*. Igor Stravinsky, *Firebird suite*, Re-orchestrated by the composer in 1919 (London: J. & W. Chester, N.d. Catalog B. & H., n.º 573, 1920: 19).



Ilustración 8. Al compás diecisiete del «Khorovod» de *El pájaro de fuego* aparece una melodía de creación propia que corresponde a la que el compositor anotó en el álbum del Sindicat de Músics de Catalunya. Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131.

Es muy probable que, durante la estancia barcelonesa de 1924 Stravinsky detectara similitudes entre el khorovod y la sardana. Por un lado, semejanzas coreográficas: un número indeterminado de danzantes que se cogen de las manos, forman un círculo y desarrollan movimientos coreográficos. Por otra parte, paralelismos conceptuales: danzas populares, de Rusia y de Cataluña, que traspasaban

<sup>148</sup> Nikolái Rimski-Kórsakov, *Chants Nationaux Russes* op. 24 (Sant Petersburg: W. Bessel & Cie, 1877), 78. A la primera edición, el título de la melodía está escrito en ruso: «Как по садику, садику». Para la redacción de este artículo, se ha utilizado la traducción de Nelson (*The significance...*, 2013, 252): «With reference to the 1910 version of the suite he used the Rimsky-Korsakov setting of *In the small garden* (Как по садику, садику), no. 79».

<sup>149</sup> Ethan Haimo y Paul Johnson, *Stravinsky retrospectives* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), 86.

límites y fronteras, y que bajo una nueva concepción sinfónica o de cámara, entraban en las salas de concierto para ser bailadas en un escenario o simplemente para ser escuchadas. El «Khorovod» de *El pájaro de fuego* fue compuesto para ser bailado y, posteriormente, fue incluido en una suite de concierto. En este sentido, el compositor ruso también había presenciado un caso similar en Cataluña: conoció las sardanas en la plaza Catalunya; al cabo de unos días escuchó *Juny* de Juli Garreta en un concierto de la Banda Municipal de Barcelona en el Liceu; y finalmente escuchó la versión original de *Juny* por la Cobla Barcelona en el Ateneu. En definitiva, una danza popular que se bailaba en la calle y que entraba en las salas de concierto con una nueva función.

Incluso podría ser que Stravinsky detectara afinidades estéticas y formales entre las dos danzas. El «Khorovod» de *El pájaro de fuego* está escrito en compás binario a partir de melodías de creación propia y también de melodías populares, unas directrices estéticas similares a las del género de la sardana. A la vez, está estructurado a partir de un modelo formal similar a la danza catalana: una introducción breve realizada por un flautín, dos fragmentos relativamente cortos que se repiten (AA), seguido de un amplio desarrollo temático (b) que deriva a un tutti final de carácter reexpositivo (B). Además, una de las melodías principales, concretamente la que citó en la dedicatoria, la interpreta mayoritariamente un oboe, un instrumento que comparte ciertas similitudes sonoras con la tenora y el tible. A modo de conclusión, la dedicatoria demuestra que Stravinsky percibió en la sardana ciertas similitudes entre la música catalana y la de su país, y quiso mostrarlo con un caso concreto de su propia música. A la vez, la existencia de esta dedicatoria —realizada un día antes del concierto de la Cobla Barcelona— demuestra un cierto interés y atracción del músico por la sardana.

## VI. UN POSIBLE ESBOZO

Marie Stravinsky, biznieta del compositor y directora de la Fundación Igor Stravinsky, desconocía las visitas del músico ruso en Barcelona y explica que, en caso de que su bisabuelo hubiera escrito una sardana o hubiera hecho un arreglo para cobla, estaría depositado en una colección privada o en su fondo personal:

Si las sardanas existieran tendrían que estar en una colección privada. Si alguna vez Stravinsky hizo algún arreglo de su música para cobla, lo que podría ser completamente posible después de leer su entusiasmo por esta formación, ciertamente nunca había leído sobre ello. En ambos casos, creo que Paul Sacher Stiftung y Tamara Levitz<sup>150</sup> pueden ayudarte.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Ha sido imposible contactar con Tamara Levitz.

<sup>151</sup> Marie Stravinsky (biznieta del compositor y directora de la Fundación Igor Stravinsky), en conversación, 14 de agosto de 2018, Basel: «If the sardanas were written and actually exist my best guess is that they are in a private collection. If Stravinsky ever arranged any of his own music for the cobla –which sounds altogether possible after reading of his enthusiasm for the instrument– I certainly have never read about such an arrangement. In both cases I

El archivo personal de Igor Stravinsky, conservado en la Paul Sacher Stiftung de Basilea, contiene documentación desde el período de San Petersburgo hasta la década de 1960: más de trescientas noventa carpetas de bocetos, borradores, partituras, cartas, ediciones impresas con anotaciones. También incluye ciento setenta cajas de correspondencia y documentos, rollos de pianola perforados por Stravinsky y un amplio archivo fotográfico<sup>152</sup>. Igor Stravinsky conservó todo lo relacionado con la gestación, la interpretación y la recepción de su obra musical. También ordenó e identificó la mayor parte de la documentación.<sup>153</sup>

La sección titulada «Korrespondanze» contiene una colección epistolar que se complementa con otros documentos relacionados con asuntos del compositor: facturas, tarjetas, fotografías, programas de concierto, textos manuscritos y recortes de periódico. Están catalogados y ordenados por localización geográfica y en formato cronológico, tal como lo hizo en su momento el compositor. En esta sección constan cinco cajas tituladas «Barcelona» que corresponden a las cinco estancias que hizo el músico<sup>154</sup>. A lo largo de los más de cuatrocientos documentos, destacan cartas de Josep Farran i Mayoral, Sonia Fridmann, Joan Lamote de Grignon, Joan Mestres Calvet, Joaquim Pena y Felip Rodés<sup>155</sup>. El contenido es diverso: algunas cartas tratan de aspectos relacionados puramente con la contratación, otros de aspectos estéticos y musicales, y otras simplemente de cuestiones de ocio. Cabe decir que no consta ninguna carta de Narcís Paulís, intérprete de flabiol que afirmó haber recibido una sardana compuesta por Stravinsky. También consta una tarjeta de la Cobla Barcelona con el nombre del representante, Albert Martí, y la dirección: «Carrer Tamarit n.º 145, principal 1, Barcelona»<sup>156</sup>.

En la sección «Diaries Stravinsky» se conservan los diarios personales de Igor y Vera Stravinsky. Entre 1917 y 1941, coincidiendo con la etapa en la que visitó Barcelona, Igor no escribió diarios personales. Sin embargo, sí lo hizo Vera, unos documentos citados anteriormente<sup>157</sup>. En la sección «Bearbeitung von Werken Anders Komponisten» hay varias partituras, editadas o manuscritas de varios compositores. No consta ninguna sardana hológrafa o editada, ni ninguna obra compuesta

---

think the Paul Sacher Stiftung and Tamara Levitz may be able to help you».

<sup>152</sup> Zimmermann, *Stravinsky...*, 6.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Box 57: «Barcelona, 1924»; Box 58: «Barcelona 1925»; Box 60, «Barcelona 1928»; Box 67: «Barcelona and Madrid 1933»; Box 70: «Barcelona 1936».

<sup>155</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.728. En la misma sección también destacan tarjetas de Carles Vallín, Josep Maria Abades, Pere Soldevila, José Sanjuan, José de Montoliu, Raimon Vayreda, Juan Ferchen, Eusebi Bertrand, Joan Borràs y Rafael Moragas. Referente a 1924, se conserva una hoja con firmas de miembros del Ateneu Barcelonès como Josep Maria de Sagarra, Lluís Llimona, Josep Francesc Ràfols, Rossend Llates, Carles Capdevila, Alexandre Plana, Mateu Fernández de Sato, Joaquim Borralleras y Francesc Pujols, con la siguiente anotación: «salud y dilección».

<sup>156</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.731.

<sup>157</sup> Pau Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries, marzo de 1924.

por un compositor catalán, un hecho que nos hace indicar que las partituras que Stravinsky se llevó —según la prensa— en 1924, se extraviaron o simplemente no se guardaron.

Aparte de la sección de la música manuscrita, llamada «Manuskripte», una de las más interesantes es la «Inhalt der Skizzenbücher», que contiene ocho cuadernos encuadernados de bocetos fechados entre 1908 y 1928. Los libretos incluyen ideas musicales y borradores de obras culminadas: *Octeto*, *Piano ragtime*, *Sinfonía de instrumentos de viento*, *Sonata para piano*; y también de proyectos inacabados o no completados, llamados «Werkprojekte»<sup>158</sup>. La directora de la colección, Heidi Zimmermann, explica que los cuadernos también contienen bocetos no identificados ni relacionados con ninguna obra<sup>159</sup>.

Según Ziegler, durante la década de 1910 y 1920, Igor Stravinsky utilizó frecuentemente los cuadernos de esbozos para almacenar, estructurar, reflexionar y desarrollar pensamientos e ideas durante el proceso compositivo<sup>160</sup>. Recientemente, varios musicólogos han investigado estos cuadernos con el objetivo de establecer cronologías y rastrear el proceso compositivo del compositor. David Smyth publicó un estudio sobre los bocetos conservados de *La historia del soldado* y Tom Gordon otro referente al proceso compositivo de *Piano Ragtime*<sup>161</sup>. Gordon especificó que los borradores registraban el contenido y el objetivo de la obra: «definen el material inicial, el método de trabajo, el peso de las preocupaciones compositivas y las condiciones de construcción»<sup>162</sup>. Del mismo modo, Hall y Sallis expusieron que los cuadernos de esbozos eran un instrumento clave para entender la evolución del pensamiento musical de Stravinsky<sup>163</sup>. Según las autoras, durante su etapa más experimental, fechada entre 1915 y 1920, Stravinsky realizó un sinnúmero de bocetos, así como también anotaciones referentes a cuestiones instrumentales. Algunos elementos se incluyeron en sus obras y otros no se llegaron a utilizar. Hall y Sallis concluyen que, a partir de estudios sistemáticos, se pueden obtener resultados interesantes sobre el proceso creativo del músico.<sup>164</sup>

En el cuaderno número 3, llamado «Skizzenbuch III», aparece un borrador titulado: «Kispanspéce». Los archiveros que confeccionaron el catálogo del fondo efectuaron la correspondiente

<sup>158</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Kataloge, 142-143.

<sup>159</sup> Heidi Zimmermann, en conversación, 9 de agosto de 2018, Basel.

<sup>160</sup> Michelle Ziegler, *Not just for safeskeeping - composer's sketchbooks as working tools* (Basel: Paul Sacher Foundation, 2019), 1.

<sup>161</sup> David Smyth, *Review of Stravinsky's Historie du soldat: A facsimile of the sketches* (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2005); Tom Gordon, «Great-Rag-Sketches, source study for Stravinsky's Piano-Rag Music». *Intersections* 26 (2005): 62-85.

<sup>162</sup> Gordon, «Great-Rag-Sketches...», 1.

<sup>163</sup> Patricia Hall y Friedemann Sallis, *A handbook to twentieth-century musical sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 245.

<sup>164</sup> *Ibid.*

traducción al alemán: «Spanisches Stück»<sup>165</sup>, es decir, pieza española. Este cuaderno contiene esbozos fechados a finales de la década de 1910 e inicios de 1920. Es muy probable que Stravinsky anotara este boceto durante la visita que hizo en Sevilla durante la semana santa de 1921, una estancia en la que, aparte de quedar totalmente sorprendido de la religiosidad de las procesiones prometió a Manuel de Falla que escribiría una obra al estilo andaluz<sup>166</sup>, una acción que evidencia la práctica y las inquietudes que tenía el compositor ruso durante sus giras. Así lo relató el compositor gaditano en junio de 1922 durante una conferencia realizada durante el concurso de Cante jondo celebrado en Granada:

Aún no hace un año que el ilustre Igor Stravinsky —huésped entonces de Andalucía— profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.<sup>167</sup>



Ilustración 9. Esbozo procedente del cuaderno número 3, titulado «Kispanspéce». Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuck III, top. 123-0125.

En el cuaderno número v, llamado «Skizzenbuch v», constan esbozos realizados durante la década de 1920, entre los que destacan algunos fragmentos de *Piano Ragtime* (1919), *Concertino* (1920), *Sinfonía de instrumentos de viento* (1920), *Octeto* (1919-1923). En el mismo cuaderno, constan otros borradores de los que se desconoce si se llegaron a utilizar en alguna de sus composiciones. Incluso podría ser que uno de ellos fuera un posible esbozo de una sardana<sup>168</sup>. Y es que Oriol Martorell expuso que Stravinsky había hecho unos «esbozos fragmentarios», aunque no había llegado a terminar el proyecto<sup>169</sup>. Desconocemos los motivos que llevaron Martorell a afirmar este hecho. Podría ser que Stravinsky, durante la estancia en Barcelona en 1956<sup>170</sup>, le explicara a Eduard Toldrà que había hecho un boceto, pero que nunca la había llegado a utilizar. Martorell confesó que Toldrà le había contado muchos detalles de la visita: «yo mismo —que por mi íntima vinculación de aquella época con Eduard

<sup>165</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuck III, top. 123-0125.

<sup>166</sup> Stravinsky, *Crónicas...*, 110.

<sup>167</sup> Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos* (Madrid: Espasa Calpe, 1972), 175.

<sup>168</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuck v, top.123-0323.

<sup>169</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 104: «La llàstima és que —tot i que sembla que va fer-ne alguns esborranys fragmentaris— no arribés a realitzar el projecte anunciat en uns moments d'entusiasme i d'eufòria».

<sup>170</sup> Fontelles-Ramonet, «Stravinsky i Barcelona», 33.

Toldrà— conocí de inmediato muchos detalles sin anotarlos en ningún sitio y en poco tiempo, los fui olvidando por completo»<sup>171</sup>. Sea como sea, el boceto conservado en este cuaderno contiene un conjunto de características musicales, incluso podríamos decir formales, que se aproximan a algunas peculiaridades conceptualizadas en el género de la sardana.



Ilustración 10. Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, top. 123-0323.

Por un lado, la introducción: un fragmento *ad libitum* que podría corresponder al «introit» que ejecuta normalmente el flabiolaire para iniciar la sardana, una melodía no medida y que, a diferencia de la tonada estandarizada por los intérpretes de la época —siempre efectuada en Fa Mayor real— hace referencia a la tonalidad de La Mayor. Aunque el «introit» se interpretaba de forma no medida, varios músicos, como Juli Garreta<sup>172</sup>, lo conceptualizaron en compás binario de subdivisión ternaria (6/8). Otros, como Joan Lamote de Grignon, escribieron un «introit» inédito para evitar el establecido en

<sup>171</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 119: «jo mateix —que per la meua vinculació d'aquella època amb Eduard Toldrà— en vaig conèixer d'immediat molts detalls però no me'ls vaig anotar enlloc i ben aviat, els vaig anar oblidant per complet».

<sup>172</sup> «Somni dolç», Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, Colección Enric Granados, acceso el 30 de septiembre de 2019, Disponible en: <https://arxiu.museummusica.bcn.cat/somni-dolc-sardana-llarga-2>. Juli Garreta hizo varias transcripciones para piano de sus sardanas. Las dos principales series fueron publicadas por la Asociación «Foment de la Sardana de Sant Feliu de Guíxols», en su colección «Edició Popular Dança Catalana», y por el Foment de la Sardana de Barcelona con la colección especial de partituras de música catalana titulada «La Sardana Popular», una iniciativa del grabador Josep Maria Canals. Varios compositores conservaron estas ediciones en sus archivos personales, como por ejemplo Enric Granados.

la época<sup>173</sup>. Sea como sea, podría ser que Stravinsky conceptualizara la melodía introductoria de la composición en un compás aproximado.



Ilustración 11. Introit de la edició para piano de Somni dolç de Juli Garreta. Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, Col·lecció Enric Granados, «Somni dolç de Juli Garreta», top.409-07-01-02.1726.

Los trece compases siguientes están escritos en unas de las entidades métricas habituales de la sardana: compás binario de subdivisión binaria (2/4). Estos compases podrían convertirse en la primera sección de la sardana (A), es decir, la sección correspondiente coreográficamente llamada «curts»<sup>174</sup>. En cuanto a los principios rítmicos, destaca un rasgo característico del género: la intercalación de un compás de subdivisión binaria o ternaria y uno o más compases de tres negros en forma de hemiolía. Sin ir más lejos, esta peculiaridad, llamada por algunos historiadores «tiempo de tres»<sup>175</sup>, la usó Juli Garreta en *Jumy*, una de las sardanas que Stravinsky escuchó durante el concierto de la Coblá Barcelona y en el concierto de la Banda Municipal de Barcelona. En el fragmento aparece el uso de la sobreposición y la alternancia de escalas y modos, como, por ejemplo, el uso de una parte de la escala octatónica en los compases nueve, diez y once. Algunos historiadores, como Arthur Berger, Richard Taruskin y Pieter van den Toorn, han realizado estudios sobre la importancia de la escala octatónica en la música de Stravinsky, sobre todo en el periodo neoclásico<sup>176</sup>. Asimismo, la mayor parte de los

<sup>173</sup> A mediados de la década de 1910, Joan Lamote de Grignon escribió *El testamento de n'Amèlia* e incluyó un «introit» inédito que servía de introducción de la sardana y que evitaba el uso del «introit» canónico que se había establecido en la época.

<sup>174</sup> Las sardanas tienen una estructura binaria (AB) que se identifica rápidamente por las repeticiones. Los primeros compases se denominan «curts» (A) y los que vienen después de la primera repetición y hasta el final se denominan «llargs» (B).

<sup>175</sup> «Davantal», Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Fons Jaume Vilalta. Vilalta hace referencia a la utilización del compás binario (6/8) y a la intercalación de tres tiempos en la música catalana: «el sudit canvi de valor és un cas de perfecta adaptació característica del ritme tradicional. Tant ho és, que actualment l'anomenat *temps de tres*, l'usen els mestres compositors de sardanes, heretat del contrapàs i de la primitiva sardana curta, com també els executants perfectament habituats a interpretar-lo, ajunten els valors musicals dins la duració del temps amb exactitud, donant al ritme aquesta aparent desigualtat, una sensació tota particular que constitueix una de les característiques més escaients. Trobar el *temps de tres* entre el compàs (6/8) és cosa perfectament regular en aquesta música i completará aquesta declaració l'anàlisi del Contrapàs instrumentat per Pep Ventura, segons testimoni Raurich que diu: la dinàmica del seu ritme es regeix pel compàs binari sis vuit amb intercalacions del típic *temps de tres* que equival a dir, no confondre el ritme amb el compàs».

<sup>176</sup> Arthur Berger, «No problems of pitch organization in Stravinsky», en *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*,

movimientos paralelos de las voces del fragmento son más agresivos: el uso de intervalos de séptima menor y mayor, como por ejemplo el compás tres y cuatro; el pedal de mi a la voz aguda y diferentes acuerdos estratificados en la voz inferior, en los mismos compases. La escritura lleva a pensar que el fragmento es una reducción para piano de una obra instrumental<sup>177</sup>.

En definitiva, todo hace pensar que la sardana de Stravinsky es la historia de un proyecto frustrado que ha generado literatura. Una promesa muy esperada que no llegó a materializar. La evidencia definitiva de la no realización proviene de sus propias declaraciones. En 1928, Pierre Monteux, Josep Farran i Mayoral e Igor Stravinsky coincidieron en un bar de la Rambla de Barcelona y alguien que también los acompañaba recordó al compositor ruso que había prometido una sardana. Stravinsky, con simpatía, contestó: «Oh, ¡no! ¿Qué queréis que haga de la sardana? ¡Si yo escribiera una sardana, nadie conocería que lo fuera!»<sup>178</sup>.

## VII. LA SARDANA Y LA COBLA SEGÚN IGOR STRAVINSKY

En 1924, tras dos semanas recorriendo la ciudad, Stravinsky manifestó en el diario *La Libertad*: «Barcelona será para mí inolvidable [...]. Lo que más me ha gustado ha sido la catedral y las sardanas, es decir, lo popular y lo arquitectónico»<sup>179</sup>. En 1928, durante su tercera visita, el músico opinó que la sardana era: «Algo griego, ¿sabéis? No por los temas, ni por la orquestación; sino por el espíritu, la estructura. Una danza numeral, de origen muy antiguo»<sup>180</sup>. Es evidente, pues, que la sonoridad de la cobla y el género de la sardana interesaron a Igor Stravinsky.

Durante la estancia de 1924 y antes del concierto de la Cobla Barcelona el músico ya había conocido las sardanas en la plaza Catalunya, había escuchado *Juny* de Juli Garreta por la Banda Municipal de Barcelona y había anotado «*Kborovod* (sardana) de *L'oiseau de feu*» en el álbum de dedicatorias del Sindicat de Músics de Catalunya. Por lo tanto, si la formación y el género no le hubieran interesado, quizás no hubiera accedido a la invitación del concierto de la Cobla Barcelona en el Ateneu, un evento en el que además de mostrar curiosidad por la formación y sus instrumentos, alabó las composiciones

---

ed. por Benjamin Boretz y Edward T. Cone (New York: Norton), 11-42; Richard Taruskin, «Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle», en *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), 72-142; Pieter Van den Toorn, «Octatonic pitch structure of Igor Stravinsky», en *Confronting Stravinsky*, ed. Jann Pasler (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986), 130-156.

<sup>177</sup> Albert Guinovart, en conversación, 19 de octubre de 2019, Barcelona.

<sup>178</sup> Josep Farran i Mayoral, «Paraules de Strawinsky i II», *La Veu de Catalunya*, 7 de julio de 1928, 5: «Oh, no! Què voleu que en faci de la sardana? Si jo escrivís una sardana, ningú coneixeria que ho era!».

<sup>179</sup> «Des de Barcelona, el paso de Strawinsky», *La Libertad*, 28 de marzo de 1924, 4.

<sup>180</sup> Josep Farran i Mayoral, «Paraules de Strawinsky i II», *La Veu de Catalunya*, 7 de julio de 1928, 5: «Una cosa grega, sabeu? No pas pels temes, ni per l'orquestració; sinó per l'esperit, l'estructura. Una dansa numeral, d'origen molt antic».

de Juli Garreta. Sin embargo, si no se hubiera sentido atraído, no habría prometido escribir una sardana a los intérpretes de la Cobla Barcelona y tampoco habría expresado de nuevo esa voluntad durante el banquete celebrado en el Ritz. A pesar de esto, el músico estuvo hasta en cuatro ocasiones más en Barcelona en las que no tenemos constancia de ningún acto en relación con la sardana.

También hay que hacer mención específica a la etapa creativa del compositor durante esta época. El especialista Diego Alonso —que parte del capítulo *Pathos is Banned* de Richard Taruskin<sup>181</sup>— expone que, tras la I Guerra Mundial, varios compositores rechazaron los principios románticos y expresionistas de la manifestación subjetiva del «yo interior» y trasladaron el foco de la música de la expresión emocional a la construcción técnica<sup>182</sup>. Alonso afirma que las tendencias formalistas de la posguerra mundial se decantaron por una sonoridad sobria y frenada. Algunos compositores, como reacción a la sonoridad romántica de los instrumentos de cuerda<sup>183</sup>, recurrieron a los instrumentos y a los conjuntos de viento, considerados más aptos para la transmisión de esta nueva sensibilidad musical<sup>184</sup>. Alonso nombra composiciones escritas bajo estos principios: *Sinfonía de instrumentos de viento* (1920), *Octeto* (1923), *Concierto para piano y orquesta* (1923-24) de Stravinsky; *Segundo concierto para piano* (1930-31) de Béla Bartók; *Concierto de cámara* (1925) de Alban Berg y *Quinteto de viento* (1923-24) de Arnold Schönberg<sup>185</sup>. Alonso expone que Robert Gerhard también fue partícipe de esta tendencia estética y compuso obras para conjunto de viento: *Divertimento para instrumentos de viento* (1926), el *Quinteto de viento* (1928), e incluso dos *Sardanas* para cobla (1929)<sup>186</sup>. También podemos añadir el *Concierto para clave* (1923-1926) y *El retablo de maeso Pedro* (1923) de Manuel de Falla.

Según Alonso, el *Octeto* de Stravinsky, escrito en 1923, es una de las obras más representativas de las directrices estéticas del formalismo musical de los años veinte<sup>187</sup>, una obra que el propio compositor definió como un objeto musical no descriptivo y no expresivo: «mi *Octeto* no es una obra “emotiva” sino una composición musical basada en elementos objetivos que se bastan a sí mismos»<sup>188</sup>, una

<sup>181</sup> Richard Taruskin, «Pathos is Banned». En *Oxford History of Western Music*, vol. IV, (Oxford: Oxford University Press, 2005), 447-494. En este estudio, Taruskin habla sobre la exclusión de las cuerdas en las primeras obras neoclásicas de Stravinsky.

<sup>182</sup> Diego Alonso, «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: Neoclasicismo, Octatonismo y Organización Proto-Serial (1923-1928)» (Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015), 234.

<sup>183</sup> Taruskin, «Pathos is Banned», 490-494.

<sup>184</sup> Alonso, «La creación...», 234.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> Igor Stravinsky, «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966), 528. «My Octour is not an “emotive” work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves. [...] Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions».

postura que según Richard Taruskin<sup>189</sup> también expuso el contemporáneo francés Charles Koechlin: «un arte que desea ser sencillo, enérgico, no descriptivo e incluso no expresivo»<sup>190</sup>. Unos principios que, curiosamente, enlazan con una problemática de Juli Garreta. Y es que, en ocasiones, se produce confusión respecto a los títulos de sus sardanas, dando por hecho que Garreta partía de una motivación concreta y que, consecuentemente, la refería en el título. Si bien en algunos casos esto es así, existe un número importante de sardanas que envió a las coblas intitoladas, como *Pedregada*, *Carmeta* o *Innominada*<sup>191</sup>, sin la intención de transmitir ningún mensaje o emoción concreta. Es decir, obras que se crearon para su propia existencia y valor estético, sin ningún propósito más allá de expresarse a través de la sonoridad de un conjunto de viento: la cobla.

En 1924, Stravinsky compuso el *Concierto para piano e instrumentos de viento*, una obra que nuevamente se enmarcaba en las directrices estéticas del formalismo musical de esta época. Stravinsky aprovechó esta composición para tipificar tres tipologías de orquestas: la «symphony orchestra», la orquesta sinfónica estandarizada; la «fanfare», formada por un grupo de metales y de percusión «bass and percussion»; y la «orquestre d'harmonie», que según el compositor es la que había utilizado para componer el concierto para piano, una agrupación formada por un flautín, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, cuatro trompetas, tres trombones, una tuba, tres contrabajos y percusión<sup>192</sup>. Stravinsky confesó que, a pesar de ser consciente de que la orquesta sinfónica era más adecuada para la sonoridad del piano, utilizó la «orquestre d'harmonie», porque le permitía componer a partir del contrapunto<sup>193</sup>. Así lo explicó en enero de 1924: «La forma, en mi música, deriva del contrapunto. Considero que el contrapunto es el único medio a través del cual la atención del compositor se concentra en cuestiones puramente musicales. Sus elementos también se prestan perfectamente a una construcción arquitectónica»<sup>194</sup>. De nuevo, este punto nos enlaza con el pensamiento estético de Juli Garreta, un autor que destacaba por ser un dominador extremo del contrapunto en sus obras. Sin ir más lejos, una de las características más remarcables de la sardana *Juny* —que elogió Stravinsky en 1924— es la textura contrapuntística que se produce en la parte final de la

<sup>189</sup> Taruskin, «Pathos is Banned», 490-494.

<sup>190</sup> Charles Koechlin, «Le Retour à Bach», *La Revue musicale* VIII, 1926, 1-2.

<sup>191</sup> Gay, Joan; Ruiz, Marisa y Joaquim Rabaseda. (2014). «Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical», acceso el 14 de agosto de 2021. Disponible en: <https://www.socsantfeliudeguixols.com/catalog-de-lobra-de-juli-garreta-arboix/>

<sup>192</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.0195.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Igor Stravinsky, «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966), 528-531; Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 490: «My Octour is not an “emotive” work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves. [...] Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions».

obra, cuando las dos melodías al unísono que se habían escuchado al inicio de A (curts) y al inicio de B (llargs) aparecen simultáneamente y encajan a la perfección.

Morgan afirma que Stravinsky, durante la I Guerra Mundial y la posguerra, se adentró en una escritura musical más económica que se distanciaba de las grandes proporciones instrumentales de los *ballets* rusos<sup>195</sup>. El interés por las proporciones reducidas también quedaba patente durante la visita a Barcelona de 1924, en la que el músico ruso decidió ver dos óperas de cámara que se llevaban a cabo en el Teatre de Barcelona —de Giovanni Battista Pergolesi y Armand Crabbé— y el concierto de la Cobla Barcelona en el Ateneu Barcelonés. Morgan también destaca algunas composiciones del músico que se caracterizan por esta reducción instrumental: *La Historia del soldado* (1918) o *Ragtime* (1919), escrita para un grupo de once instrumentos<sup>196</sup>. A la vez expone que, durante este periodo, Stravinsky prestó especial interés en los materiales folklóricos y que los utilizó en algunas de sus composiciones, un recurso que también había usado Juli Garreta en algunas de sus obras más primitivas, como *La filla del marxant* o *La donzella de la costa*.

Así pues, es posible que Stravinsky, inmerso en esta tendencia estética, enmarcara la cobla dentro de las directrices estéticas del formalismo musical de los años veinte como un resultado más de la preocupación existente por las sonoridades anti-románticas de los instrumentos de viento durante el periodo de la posguerra: «Los instrumentos de viento me parecen más aptos para dar cierta rigidez a la forma», relató Stravinsky en «Some Ideas About My Octour», «las cuerdas son menos frías y más imprecisas»<sup>197</sup>. Así, la cobla, una agrupación de instrumentos de viento, podía entenderse como un conjunto musical de vanguardia a partir del cual componer obras innovadoras, una verdadera «orquestre d'harmonie».

Aparte de la vertiente puramente estética, también hay que mencionar el momento vital de Stravinsky. Entre 1923 y 1924, el músico incorporó nuevas facetas en su carrera profesional: la dirección y la interpretación<sup>198</sup>. Stephen Walsh cuestiona el número de obras adicionales que hubiera podido escribir si no hubiera dedicado tanto tiempo a ambas facetas<sup>199</sup>. Al parecer, la combinación de estas facetas durante los primeros años fue especialmente dura por el músico: «¡Suficiente para volverme

<sup>195</sup> Robert Morgan, *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas* (Madrid: Edicions Akal, 1999), 188-189.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Igor Stravinsky, «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966), 528-531; Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 528: “Which are less cold and more vague”.

<sup>198</sup> Walther, *La obra...*, 72-73. Según Walther, la primera vez que Stravinsky dirigió y estrenó una obra suya, el *Octeto* en la Ópera de París en 1923, confesó haber pasado «muchos nervios»

<sup>199</sup> Stephen Walsh, *A creative spring: Russian and France (1882-1934)* (California: University of California Press, 2002), 385.

locob»<sup>200</sup>, relató Stravinsky a Ansermet. Además, el músico tuvo que compaginar la composición con el estudio de piano que incluía diariamente ejercicios técnicos de Czerny, así como el estudio y memorización de sus propias obras.<sup>201</sup>

Según Walsh, en febrero de 1924, antes de ir a Barcelona, Stravinsky tan solo había terminado el movimiento lento del *Concierto para piano e instrumentos de viento*, una composición que tenía que estrenarse en mayo del mismo año<sup>202</sup>. El primer movimiento estaba sin instrumentar, pero el tercer movimiento estaba pendiente de ser escrito. Años más tarde, Stravinsky explicó que había perdido algunas páginas del manuscrito y que tuvo que recomponerlo de nuevo, una tarea que le ocasionó una gran pérdida de tiempo<sup>203</sup>. Este trabajo, juntamente con el traslado a Niza, la gira por Europa y la gira americana, podría haber postergado la composición inmediata de una sardana para cobla.

A pesar de la avalancha de trabajo, es lógico pensar que, si realmente se lo hubiera planteado, habría encontrado un espacio para incluir una sardana, sin la obligatoriedad de ser instrumentada para cobla. Levitz explica que Stravinsky, tras el primer viaje a España en 1916 y en un período totalmente experimental<sup>204</sup>, compuso obras que rendían homenaje a España: «Española», segunda pieza de *Cinco Canciones fáciles* (1916-1917) o *El estudio para pianola* (1917) publicado en 1921, instrumentado e incorporado a *Cuatro estudios para orquesta* (1928) con el nombre de *Madrid*<sup>205</sup>. Así pues, si en 1928 Stravinsky conceptualizaba la sardana como una danza de espíritu y de estructura griega<sup>206</sup>, la podía haber incluido perfectamente en algún movimiento del ballet *Apolo Musageta* (1928) inspirado en la mitología griega<sup>207</sup>. Sea como sea, todo hace pensar que la sardana que prometió Stravinsky nunca se llegó a materializar, convirtiéndose en un auténtico mito que todavía hoy genera literatura.

## VIII. BIBLIOGRAFÍA

Adkins, Montey y Michael Russ. *The Roberto Gerhard Companion*. Londres: University of Huddershielf, 2013.

Almacellas, Josep Maria. *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944: del carrer a la sala de concerts*. Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2006.

<sup>200</sup> Walther, *La obra...*, 385.

<sup>201</sup> Heinrich Lindlar, *Guía de Igor Stravinsky*, trad. de Ambroso Berasain (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 78.

<sup>202</sup> Walsh, *A creative...*, 285.

<sup>203</sup> Igor Stravinsky y Robert Craft, *Memorias y comentarios*, trad. de Carmen Font (Barcelona: Acantilado, [1972] 2013), 867.

<sup>204</sup> Levitz, *Stravinsky...*, 147.

<sup>205</sup> Lindlar, *Guía de...*, 194.

<sup>206</sup> Josep Farran i Mayoral, «Paraules de Strawinsky i II», *La Veu de Catalunya*, 7 de julio de 1928, 5.

<sup>207</sup> Boucourechliev, *Igor...*, 183.

- Alonso, Diego. «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: Neoclasicismo, Octatonismo y Organización Proto-Serial (1923-1928)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45442>.
- Asensi, Elvira. «Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica». En *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, editado por Nicolás Rincón y David Ferreido, 21-34. Granada: Libargo, 2019.
- Berger, Arthur. «No problems of pitch organization in Stravinsky». En *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, editado por Benjamin Boretz y Edward T. Cone, 11-42. New York: Norton, 1968.
- Bladé, Artur. *El senyor Moragas, «Moraguetes»*. Barcelona: Pòrtic, 1970.
- Boucouchiev, André. *Igor Stravinsky*. Madrid: Ediciones Turner Música, 1982.
- Cabañas Guevara, Luis. *Cuarenta años de Barcelona (1890-1930)*. Barcelona: Ediciones Memphis, 1944.
- Calmell, Cèsar. «Un ideari per a la música del nou-cents», *Recerca Musicològica* xiv-xv (2004-2005): 87-106. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/39189/39051>.
- Calvet, Joan Mestres. *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Edicions Vergara, 1945.
- Capmany, Aureli. *La sardana a Catalunya*. Barcelona: Montaner i Simón, 1948.
- Casals, Enric. *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Pòrtic, 1979.
- Costal i Fornells, Anna y Bernat Castillejo. «Presentació [text introductorio a l'edició]», *Juli Garreta (1875-1925): Obra completa II. Sardanes, vol. 4 (1902-1904)*. Barcelona: Tritó, 2011.
- Costal i Fornells, Anna. «Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/283433>.
- Craft, Robert (ed.) *Dearest Bubushin: The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky (1921-1954) with excerpts from Vera Stravinsky's Diaries (1922-1971). Letters and diaries*. New York: Thames & Hudson, 1985.
- De Falla, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Fontelles-Ramonet, Albert y Joaquim Rabaseda. «El Ball de Gegants de Solsona i la invenció d'un nou gènere musical». *Oppidum* 16 (2018): 86-101, acceso el 14 de agosto de 2021. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Oppidum/article/view/367639/485946>.

- Fontelles-Ramonet, Albert. «La Cobla Barcelona (1922-1938). Un projecte noucentista». Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671112#page=1>.
- \_\_\_\_\_. «La sardana segons Joaquín Turina». *Revista Catalana de Musicologia* 13 (2020): 264-265. DOI: <https://dx.doi.org/10.2436/20.1003.01.104>.
- \_\_\_\_\_. «Manuel de Falla catalanófilo: la sardana y la sonoridad de la cobla en Atlántida». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 271-306. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.74679>.
- \_\_\_\_\_. «Stravinsky i Barcelona», *Revista Musical Catalana* 373 (agosto 2021): 30-33. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7972237>.
- Gay, Joan; Marisa Ruiz y Joaquim Rabaseda. «Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical», acceso el 14 de agosto de 2021. Disponible en: <https://www.socsantfeliudeguixols.com/cataleg-de-lobra-de-juli-garreta-arboix>.
- Gordon, Tom. «Great-Rag-Sketches, source study for Stravinsky's Piano-Rag Music». En *Intersections* 26 (2005). 62-85.
- Haimo, Ethan y Paul Johnson. *Stravinsky retrospectives*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Hall, Patricia y Friedemann Sallis. *A handbook to twentieth-century musical sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hess, Carol. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- León i Royo, Jordi. *Mètode bàsic per a l'estudi del Flabiol i Tamborí*. Barcelona: DINSIC, 2003.
- Levitz, Tamara. *Stravinsky and his world*. Princeton: University Press, 2013.
- Lindlar, Heinrich. *Guía de Igor Stravinsky*. Traducido por Ambroso Berasain. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Mainar Josep, Albert Jané y Josep Miracle. *La sardana: el fet literari, artístic i social*, volumen III. Barcelona: Editorial Bruguera, 1970.
- Martorell, Oriol. «Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts». *D'art* 8 (1983): 99-129.
- Mestres Calvet, Joan. *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Edicions Vergara, 1945.
- Miracle, Josep. *Llibre de la sardana*. Barcelona: Editorial Selecta, 1953.

- Morgan, Robert. *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Edicions Akal, 1999.
- Nelson, John. *The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian National Identity*. Helsinki: University of Helsinki, 2013.
- Puertas, David. *Música encrenada. Els enigmes musicals*. Barcelona: Clivis Publicacions, 2004.
- Puerto, Jordi. *Aproximació a la Cobla Barcelona*. Santa Coloma de Farners: GISC, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Cròniques del Foment de la Sardana de Barcelona*. Santa Coloma de Farners: GISC, 2009.
- Rimski-Kórsakov, Nikolái. *Chants Nationaux Russes* op. 24. Sant Petersburg: W.Bessel & Cie, 1877.
- Roig i Rosich, Josep Maria. «L'impacte en el món cultural durant la Dictadura de Primo de Rivera». *L'Avenç* 72 (1984), 72-83.
- Scott, Richard. «Community ensemble music as a means of Cultural Expression in the Catalan-Speaking Autonomies of Spain». En *Multicultural Iberia: language, literatur and music*, editado por D. Dougherty y M. Azevedo, 230-253. California: University of California at Berkeley, 1999.
- Smyth, David. *Review of Stravinsky's Historie du soldat: A facsimile of the sketches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2005.
- Stravinsky, Igor. *Firebird suite, Re-orchestrated by the composer in 1919*. London: J. & W. Chester, 1920.
- \_\_\_\_\_. «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas de mi vida*. Traducido por Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial, [1935] 2005.
- Stravinsky, Igor y Robert Craft. *Memorias y comentarios*, traducción de Carmen Font. Barcelona: Acantilado, ([1972] 2013).
- Taruskin, Richard. «Russian Folk Melodies in “The Rite of Spring”». *Journal of the American Musicological Society* 33, n.º 3 (1980), 501-543.
- \_\_\_\_\_. «Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle». *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), 72-142.

- \_\_\_\_\_. «Chapter 8 Pathos is Banned». En *The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, acceso el 28 de julio de 2023, <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-chapter-008.xml>.
- \_\_\_\_\_. *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Van den Toorn, Pieter. «Octatonic pitch structure of Igor Stravinsky». En *Confronting Stravinsky*, editado por Jann Pasler. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Ventura, Jesús. *La sardana a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2014.
- Verdaguer, Mario. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Barna, 1957.
- Walsh, Stephen. *Apollo in the marketplace: Stravinsky and his manuscripts*. Ed. Félix Meyer. Basel: Mainz, Schoot for the Paul Sacher Foundation, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A creative spring: Russian and France (1882-1934)*. California: University of California Press, 2002.
- Walther, Eric. *La obra de Stravinsky: una interpretación*. Traducido por Santiago Martín. Barcelona: Salvat Editors, 1986.
- Zemtsovsky, Izaly y Jonathan Powell, «Russian traditional music». En *Grove Music Online*, acceso el 3 de diciembre de 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40456>.
- Ziegler, Michelle. *Not just for safeskeeping - composer's sketchbooks as working tolos*. Basel: Paul Sacher Foundation, 2019.
- Zimmermann, Heidi. *Stravinsky in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. ■

---

---

# LaBelle y el problema de la estética relacional: una revisión crítica

## LaBelle and the relational aesthetic issue: A critical review

Úrsula San Cristóbal•

Taller de Músics Escuela Superior de Estudios Musicales

[usancristobal@gmail.com](mailto:usancristobal@gmail.com)

[orcid.org/0000-0002-3809-9371](https://orcid.org/0000-0002-3809-9371)

### RESUMEN

En este artículo propongo una discusión de la idea del sonido como fenómeno relacional planteada por Brandon LaBelle en *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006). A partir de un análisis de las críticas que ha recibido el concepto original de estética relacional de Nicolas Bourriaud en el ámbito del arte contemporáneo, propongo reflexionar sobre los límites de este término en su aplicación a prácticas artísticas centradas en el sonido.

**Palabras clave:** Estética relacional; Sonido; Brandon LaBelle; Nicolas Bourriaud.

---

• Úrsula San Cristóbal es una videoartista e investigadora radicada en Barcelona. Formada inicialmente en la música, luego se especializa en arte contemporáneo y medios audiovisuales. Es doctora en Historia del Arte y Musicología por la Universitat Autònoma de Barcelona, con una tesis sobre el rol de lo sonoro en las obras de Marina Abramovic y Shirin Neshat, investigación por la cual recibió el premio extraordinario de doctorado en 2020. Ha sido profesora de música y audiovisual en la Escola Superior de Música de Catalunya, y es docente de asignaturas humanísticas en Taller de Músics Escuela Superior de Estudios Musicales (Barcelona). Es co-autora junto a Rubén López-Cano del libro *Investigación artística en música. Problemas, experiencias y modelos* (2014).

Recepción del artículo: 14-03-2022. Aceptación del artículo: 27-10-2022.

## ABSTRACT

In this article I propose a critical review of the idea of sound as a relational force raised by Brandon LaBelle in *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006). Based on an analysis of the criticisms that Nicolas Bourriaud's original concept of relational aesthetics has received in the field of contemporary art, I propose to reflect on the limits of this term in its application to artistic practices devoted to sound.

**Keywords:** Relational aesthetic; Sound; Brandon LaBelle; Nicolas Bourriaud

## I. INTRODUCCIÓN

La idea del sonido como un elemento relacional suele ser mencionada de manera informal en conferencias y debates sobre prácticas artísticas vinculadas al arte sonoro y a la experimentación sonora en general. Sin embargo, aún queda pendiente aportar un examen detallado sobre el concepto y sus posibles implicaciones. El propósito de este texto es introducir esta discusión a un público más cercano a la música y al arte sonoro, y para ello propongo una revisión de la idea del sonido como fenómeno relacional planteada por Brandon LaBelle en su libro *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006). A partir de un análisis de las críticas que se han hecho al concepto de estética relacional, originalmente propuesto por Nicolas Bourriaud, propongo reflexionar sobre los límites de este término en su aplicación a prácticas artísticas centradas en el sonido.

## II. EL CARÁCTER RELACIONAL DEL SONIDO SEGÚN LABELLE

En *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006), el autor se ocupa desde un punto de vista histórico y teórico del arte sonoro a partir de 1950, considerándolo como fruto del desarrollo conjunto de las artes visuales y musicales. LaBelle no se limita a comentar una cronología de hitos y propone interesantes discusiones. Entre ellas se destaca el ideal del sonido como fuerza relacional. Esta premisa le lleva a estudiar el vínculo entre sonido y espacio teniendo en cuenta la dimensión social del fenómeno acústico.<sup>1</sup>

El fundamento teórico de LaBelle es la estética relacional de Nicolas Bourriaud, publicada originalmente en 1998. A pesar de que el término ha sido criticado por varios autores como Claire Bishop, Anthony Downey, Hal Foster, Stewart Martin, Jacques Rancière, Joe Scanlan y Marcela Prado, en ocasiones sigue siendo utilizado sin mayores reservas<sup>2</sup>. Bourriaud acuña este concepto amparándose

---

<sup>1</sup> Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (Nueva York: Continuum International, 2006), x.

<sup>2</sup> Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October* 110 (2004): 51–79; *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres: Verso, 2012); Anthony Downey, «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics», *Third Text* 21, n.º 3 (2007): 267–75; Hal Foster, «Chat Rooms». En *Participation*, editado por Claire Bishop

en la idea de «materialismo del encuentro» de Louis Althusser y la usa para teorizar sobre el arte de la década de 1990. Según Bourriaud, varias de las obras de este período abordan «nociones interactivas, sociales y relacionales»<sup>3</sup>, en las cuales el objeto artístico (si lo hay) no sería tan relevante como la experiencia colectiva que éste propicia. En un mundo donde los lazos sociales parecen estar cada vez más estandarizados por influencia de las tecnologías de la comunicación, las obras relacionales supondrían un «espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos [...] una utopía de proximidad»<sup>4</sup>. En otras palabras, se trataría de un tipo de arte que privilegiaría la relación intersubjetiva por sobre la contemplación.

El autor destaca que el artista fomenta esta experiencia intersubjetiva de manera gratuita, puesto que no hay ningún objeto que esté sujeto a intercambio económico. Uno de los ejemplos más citados por Bourriaud es Rirkrit Tiravanija, quien en la muestra *Aperto 93* de la 45° Bienal de Venecia ponía a disposición de la audiencia material de campamento y utensilios de cocina para que pudieran preparar su propia sopa<sup>5</sup>. Otro ejemplo es *Snow Dancing* (1995) de Phillippe Parreno realizada en el Consortium de Dijon, y que consistía en una fiesta de dos horas alrededor de objetos de diseño.

Para Bourriaud, lo relacional sería una herencia de las vanguardias del siglo xx, pero desligada de sus aspiraciones utópicas. LaBelle sigue esta línea en su investigación al señalar que las experimentaciones de Fluxus contenían una «promesa relacional»<sup>6</sup>. Para el autor, el arte sonoro estaría impregnado de esta perspectiva relacional y por ello considera que Bourriaud debería haberlo contemplado en sus escritos. Según LaBelle, el sonido es empleado «para crear las condiciones para diferentes experiencias del espacio y comportamiento sociales»<sup>7</sup>. Según el autor, lo relacional radicaría en las características del sonido, como pueden ser la espacialidad y la capacidad de generar múltiples puntos de escucha. Las prácticas de arte sonoro se encargarían de activar la relación entre el sonido y el espacio: «... la condición relacional del sonido se puede rastrear a través de modos de espacialidad [...] Esto sin duda se encuentra en el núcleo de la práctica misma del arte sonoro: la activación de la relación existente entre el sonido y el espacio»<sup>8</sup>.

---

(Cambridge & Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press, 2006), 190–95; Stewart Martin, «Critique of Relational Aesthetics», *Third Text* 21, n.º 4 (2007): 369–86; Jacques Rancière, *Malaise Dans l'esthétique* (París: Galilée, 2004); Joe Scanlan, «Traffic Control: Joe Scanlan on Social Space and Relational Aesthetics», *Artforum International* 43, n.º 10 (2005): 123; Marcela Prado, «Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional», *Disturbis* 10 (2011).

<sup>3</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>5</sup> Otro ejemplo similar del mismo artista es *Soup/No Soup* en la Triennale de París del 2012. <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/rirkrit-tiravanija-soupno-soup>, consultado el 11 de junio de 2022.

<sup>6</sup> LaBelle, *Background noises...*, 68.

<sup>7</sup> *to create the conditions for different experiences of social space and social behavior.* LaBelle, *Background Noise...*, 249. Esta y todas las traducciones que siguen son de la autora.

<sup>8</sup> [...] *sound's relational condition can be traced through modes of spatiality [...] This no doubt stands at the core of the very practice of sound art—the activation of the existing relation between sound and space.* LaBelle, *Background Noise...*, ix.

LaBelle ilustra sus argumentos a través del análisis de algunas obras de Achim Wollscheid y Atau Tanaka que se valen del sonido para explorar una red de relaciones sociales. A pesar de que estos ejemplos funcionan mejor que los del propio Bourriaud para ilustrar la interacción, el autor no escapa a las problemáticas que trae consigo el concepto de arte relacional, las cuales sintetizo brevemente en el siguiente apartado.

### III. CRÍTICAS

Lo primero que se puede cuestionar de este concepto son sus aplicaciones. Algunos de los ejemplos citados por Bourriaud no acaban de ilustrar sus planteamientos. Lo relacional puede estar claro en las comidas colectivas de Rirkrit Tiravanija, pero no lo está tanto en otros casos como las mujeres-modelo de Vanessa Beecroft o las ratas *Bel Paese* de Maurizio Cattelan. Por ejemplo, las denominadas performaces de Beecroft consistían en grupos de mujeres por lo general ligeramente vestidas y maquilladas de manera similar, que se instalaban silenciosamente frente a la audiencia a manera de un *tableaux vivant*, sin que se llegara a sobrepasar los límites entre el espacio de las modelos y el del público<sup>9</sup>. En este caso no se fomenta ningún tipo de interacción fuera de lo convencional entre la obra y su audiencia. Por el contrario, se apela a la uniformidad del comportamiento. Aun cuando la performance provoque un fuerte impacto en el público es difícil apreciar cómo se realiza la «utopía de proximidad» indicada por Bourriaud.

Para dificultar aún más la conceptualización de la estética relacional, Bourriaud enuncia muchas ideas que luego no desarrolla. Esta falta de claridad podría ser la causa de que lo relacional se haya convertido en una suerte de *umbrella term*. Prácticamente cualquier medio o manifestación artística se pueden considerar relacionales por el solo hecho de apelar a una experiencia temporal y colectiva. Por ejemplo, Paul Hegarty en su libro *Rumor and Radiation* propone el sonido como relacional, sin establecer un marco teórico sólido en torno al concepto ni discutir sus puntos débiles: «voy a sostener que el sonido desarrolla aún más esta idea de una base relacional, donde el sonido, las imágenes, el visitante, el auditor y el espectador interactúan entre sí y con la institución del arte, y con las expectativas de las piezas de video y / o audio»<sup>10</sup>.

La investigadora Claire Bishop ha propuesto una detallada crítica del concepto de arte relacional de la que quisiera destacar algunos argumentos. En primer lugar, la autora cuestiona la

---

<sup>9</sup> Documentación sobre las primeras performances de Beecroft puede encontrarse en el sitio web de la fotógrafa Lia Rumma, colaboradora de Beecroft: <https://liarumma.com/exhibitions/vb26> Consultado el 4 de febrero de 2022

<sup>10</sup> *I will be arguing that sound further develops this idea of a relational grounding, where sound, visuals, visitor, auditor and viewer interact with each other and the art establishment, and the expectations of video and/or audio pieces.* Paul Hegarty, *Rumour and Radiation: Sound in Video Art* (London & New York: Bloomsbury Publishing, 2015), 13.

supuesta novedad de la retórica democrática que suele acompañar a obras como las de Tiravanija, y cuyo origen se puede encontrar en las vanguardias:

La idea de considerar la obra de arte como un desencadenante potencial de la participación no es nueva; piense en los Happenings, en las instrucciones Fluxus, el performance art de los setenta y la declaración de Joseph Beuys de que «todos son artistas». Cada uno estuvo acompañado de una retórica de democracia y emancipación muy similar a la de Bourriaud.<sup>11</sup>

Por otra parte, Bishop señala que las obras relacionales más celebradas fomentan los sentimientos de comunidad e interrelación sólo dentro de un colectivo específico:

los vínculos establecidos por lo relacional descansan demasiado cómodamente dentro de un ideal de subjetividad como un todo, de un ideal de comunidad entendido como unión inmanente. Hay debate y diálogo en una pieza de cocina de Tiravanija, sin duda, pero no hay fricción inherente, ya que la situación es lo que Bourriaud llama una «microtopía»: produce una comunidad cuyos miembros se identifican entre sí, porque tienen algo en común.<sup>12</sup>

Revisando testimonios de algunos participantes, la autora pone de manifiesto que la audiencia de estas obras suele pertenecer a un mismo espectro social, lo que evita cualquier tipo de debate crítico: «La microtopía de Tiravanija renuncia a la idea de transformación en la cultura pública y reduce su alcance al disfrute de un grupo privado cuyos miembros se identifican entre sí como público de galerías»<sup>13</sup>. Para la autora, la supuesta relevancia política de estas obras queda cuestionada pues privilegian un tipo de convivencia basada en un consenso utópico, evitando la fricción y el conflicto que son necesarios en una sociedad democrática y pluralista. Bishop cita una crítica de Jerry Saltz que plantea una pregunta pertinente: ¿qué pasaría si un grupo de personas sin techo se presentaran en las comidas colectivas de Tiravanija?<sup>14</sup>. Esto nos invita a pensar que la obra de arte y la institución que la alberga presentan suficientes marcas sociales como para definir qué tipo de público puede acceder a ella.

---

<sup>11</sup> *This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new—think of Happenings, Fluxus instructions, 1970s performance art, and Joseph Beuys’s declaration that ‘everyone is an artist.’ Each was accompanied by a rhetoric of democracy and emancipation that is very similar to Bourriaud’s.* Bishop, «Antagonism ...», 61-62.

<sup>12</sup> *the relations set up by relational rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness. There is debate and dialogue in a Tiravanija cooking piece, to be sure, but there is no inherent friction since the situation is what Bourriaud calls ‘microtopian’: it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common.* *Ibid.*, 67.

<sup>13</sup> *Tiravanija’s microtopia gives up on the idea of transformation in public culture and reduces its scope to the pleasures of a private group who identify with one another as gallery-goers.* *Ibid.*, 69.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 68.

Siguiendo a Bishop es posible apreciar que en la estética relacional no parece cuestionarse ni el tipo de relación que se establece entre la audiencia ni el sentido crítico hacia los vínculos sociales que imperan en el mundo del arte. Parece que lo que importa es que la audiencia haga algo gratis y en conjunto, y que la figura del artista se constituya como una celebridad que posibilita el encuentro. El historiador del arte Hal Foster ha criticado esta obsesión con el encuentro, señalando que no existe un proyecto real sobre qué hacer juntos: «La colaboración es la respuesta' [...] 'pero ¿cuál es la pregunta?'. Los colectivos artísticos del pasado reciente, como los formados en torno al activismo contra el sida, eran proyectos políticos; hoy, el simple hecho de estar juntos a veces parece ser suficiente»<sup>15</sup>. Desde este punto de vista, el arte relacional parece reducir la fuerza política de la colaboración a una microutopía donde la audiencia se encuentra a gusto con sus iguales, sin desarrollar ningún proyecto de relevancia social.

Considerar el sonido o cualquier otro elemento como relacional, parece más bien una estrategia para celebrar un tipo de prácticas que supuestamente se contraponen al arte-objeto manipulado por el mercado, y que apelan a la comunidad y a la creación de lazos sociales en una época de alienación. Si bien el propio Bourriaud advertía que los artistas relacionales no pretendían crear una realidad utópica «sino construir modelos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente»<sup>16</sup>, no fue lo suficientemente incisivo como para cuestionar el presunto carácter subversivo de estas obras, ni para percibir las contradicciones de su propio discurso. El filósofo Stewart Martin subraya que en las piezas celebradas por Bourriaud, el fetichismo mercantil sigue estando presente, solo que se traslada del objeto artístico a la interacción social, la que acaba convirtiéndose en «la amistad mercantilizada de los servicios al cliente»<sup>17</sup>.

Cuando LaBelle recurre al concepto de arte relacional, no deja constancia sobre las limitaciones del término ni sobre los aspectos criticables que he reseñado. Su manera de abordar las prácticas de arte sonoro que favorecen la interacción social presenta un sutil carácter celebratorio que acaba idealizando el poder aglutinador del sonido. Para LaBelle, lo relacional estaría vinculado a la capacidad de usar el sonido para fomentar la participación del público. Entre las piezas que menciona LaBelle para ejemplificar estas ideas, está la obra de arquitectura interactiva *Flexible Response* de Achim Wollscheid (Hattersheim, Alemania 2003), donde la fachada de un edificio de oficinas se ilumina al procesar en tiempo real los sonidos que son generados en el *lobby* por los trabajadores. Respecto a la interacción LaBelle dice lo siguiente:

Para Wollscheid, las cuestiones relativas a la interacción son de una urgencia apremiante, porque el arte ya no debe considerar al autor/artista como fuente de genialidad, ni al individuo espectador/

---

<sup>15</sup> 'Collaboration is the answer' [...] 'but what is the question?' *Art collectives in the recent past, such as those formed around AIDS activism, were political projects; today simply getting together sometimes seems to be enough.* Foster, «Chat Rooms...», 194.

<sup>16</sup> Bourriaud, *Estética relacional...*, 12.

<sup>17</sup> *the commodified friendship of customer services.* Martin, «Critique of...», 379.

oyente solo como un receptor, porque la cultura y la sociedad contemporáneas ... son ahora más que nunca una condición de participación en la que la multitud, en lugar del solo individuo, es importante [...] Al convertir a los espectadores u oyentes en participantes activos, Wollscheid fomenta una sociabilidad de la interacción en la que los edificios responden [...] Wollscheid busca crear un sistema cuyo resultado no sea solo la escucha individual sino también la toma colectiva de decisiones. Al hacerlo, la obra produce una sociabilidad incierta, vaga y procedimental, donde el sistema en funcionamiento invita a mezclarse con la multitud pero sin un resultado prescrito: la audiencia se convierte en activador, el activador se convierte en participante, el participante se convierte en arte, reemplazando el aporte individual por la inercia colectiva.<sup>18</sup>

Las palabras de LaBelle nos traen a la mente la crítica de Foster. Parece que lo importante es la participación colectiva en sí, aún en ausencia de un proyecto social más sustancial. La participación se propone como una cuestión urgente porque se contrapone a las nociones de autoría y de contemplación individual de la obra, pero hay una serie de aspectos que quedan sin abordar: ¿Qué se espera de la audiencia más allá de accionar el mecanismo y escucharlo? ¿Qué tipo de vínculos sociales se construyen? ¿Cómo vivieron esta experiencia quienes trabajaban en el edificio? LaBelle no aporta información al respecto, ¿Por qué se reflexiona sobre la participación sin tener en cuenta lo que piensan los participantes? Por otra parte, Achim Wollscheid siempre figura como autor de la obra, tal como se aprecia en su sitio web, y quienes trabajaban en el edificio no son mencionados como colaboradores, lo que nos invita a pensar sobre cuál es realmente el rol que se le está asignando a la audiencia<sup>19</sup>. Hay otro aspecto que abre más interrogantes. Durante la noche, la parte interactiva de la obra era reemplazada por una composición de luces auto generada. Si la obra podía funcionar sola, ¿Qué aportaba la interacción más allá de la aleatoriedad? ¿Cuál es el sentido social de la participación?

En textos posteriores LaBelle mantiene esta lógica que vincula sonido y comunidad en terrenos que van más allá del arte contemporáneo, por lo que solo haré una breve mención. En ocasiones el sonido queda planteado como la respuesta a una pregunta que no acaba de concretarse:

---

<sup>18</sup> *For Wollscheid, questions of interaction are of pressing urgency, for art must no longer look toward either the author/artist as source of genius or the individual viewer/listener as sole recipient, for contemporary culture and society ... is now more than ever a condition of participation whereby the multitude rather than the single individual is of importance [...] Turning viewers or listeners into active participants, Wollscheid fosters a sociality of interaction in which buildings are responsive [...] Wollscheid seeks to create a system whose outcome would not be only of individual listening but also collective decision-making. In doing so, the work produces an uncertain, vague, and procedural sociality, where the system at work invites a move toward mingling with the crowd yet with no prescribed result: audience becomes activator, activator becomes participant, participant becomes the art, replacing the individual input with collective inertia.* LaBelle, *Background Noise...*, 262.

<sup>19</sup> Véase la web del artista «Achim Wollscheid - (Selected) Projects». <http://www.selektion.com/members/wollscheid/default.htm>. Consultado el 10 de julio de 2019.

Sugeriría que el cuerpo relacional del sonido es fundamentalmente el comienzo de una posible comunidad; una forma de pensar u orientar un acercamiento a la comunidad, como constituida por lo incompleto, la interrupción y el fragmento. Si hablar y escucharse es fundamental para dar forma a la comunidad, para trabajar con las preocupaciones que tenemos en común, entonces la participación en un paradigma acústico podría ayudar a fomentar las condiciones de confianza, responsabilidad y cuidado, sin acorralar la vida de la unidad en la forma de lo familiar y lo agradable.<sup>20</sup>

Ciertamente las intenciones del autor son encomiables en su intento de destacar el rol del sonido y la escucha como prácticas sociales. Lo que resulta problemático es que el «cuerpo relacional del sonido» se plantea como si fuese la solución genérica para propiciar el diálogo en cualquier circunstancia. ¿Qué problemáticas específicas de la sociedad actual se pueden afrontar bajo esta aproximación, en qué contextos y a través de qué estrategias? Y sobre todo, ¿Qué limitaciones puede tener esta aproximación? El autor aborda ejemplos un poco más concretos en *Sonic Agency*, pero en este caso el foco de atención son prácticas de protesta social que no se centran únicamente en lo artístico.<sup>21</sup>

Por otra parte, LaBelle reitera algunos de los argumentos frecuentes en el discurso de artistas que se ocupan de performance y arte interactivo: renunciar a la autoría, integrar al público, convertirlo en un participante activo. ¿Es posible desplazar la autoría a través de la colaboración o simplemente se está usando al público para ejecutar la pieza? ¿Acaso la contemplación y la escucha son siempre actividades pasivas y es imprescindible que el público «haga» algo? Jacques Rancière es uno de los autores que ha criticado este lugar común en su conocido ensayo «Le spectateur émancipé»:

El poder común de los espectadores no reside en su condición de miembros de un cuerpo colectivo ni en ninguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada uno de traducir lo que percibe a su manera, de vincularlo a la singular aventura intelectual que los asemeja a cualquier otro en la medida en que esta aventura no se parece a ninguna otra. Este poder común de la igualdad de las inteligencias une a los individuos [...].<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *I would suggest, that the relational body of sound is fundamentally the beginning of a possible community; a way of thinking or orienting an approach to community, as being constituted by the incomplete, interruption, and the fragment. If speaking and hearing each other are fundamental to shaping community, to working through the concerns we hold in common, then engaging an acoustical paradigm might assist in fostering conditions of trust, responsibility, care, without corraling the life of togetherness into a shape of the familiar and the agreeable.* Brandon LaBelle, «Listening: A Relational Body». Conferencia inaugural presentada en el Social Acoustics research project, Litteraturhuset, Bergen, 5 de septiembre de 2018. [https://socialacoustics.net/wordpress/wp-content/uploads/2020/02/LaBelle\\_Listening.pdf](https://socialacoustics.net/wordpress/wp-content/uploads/2020/02/LaBelle_Listening.pdf) (Bergen: Litteraturhuset, 2018), 5.

<sup>21</sup> Brandon LaBelle, *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance* (Londres: Goldsmiths Press, 2018b)

<sup>22</sup> *Le pouvoir commun aux spectateurs en tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure en ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus...* Jacques Rancière, *Le Spectateur Émancipé* (Paris: La fabrique éditions, 2008), 23.

Para Rancière es importante considerar la capacidad reflexiva de cada individuo y respetar la igualdad de las inteligencias. En ello radica la respuesta activa de la audiencia. Su discurso dista bastante de la aproximación de LaBelle que propone la importancia de la multitud por sobre el individuo. Pretender sustituir el aporte individual por la inercia colectiva como señalaba más arriba LaBelle, implica olvidar que la audiencia es una comunidad de individuos, cada quien con historias y reflexiones singulares que a su vez pueden encontrar puntos comunes dentro de la colectividad. La igualdad de las inteligencias y el respeto por la singularidad de los individuos son fundamentales para el trabajo en comunidad, y no suelen formar parte del argumentario del arte relacional.

#### IV. PALABRAS FINALES

Las críticas planteadas hasta aquí permiten plantear algunas cuestiones fundamentales: ¿Qué estrategias permitirían fomentar relaciones de diálogo crítico entre los miembros de la audiencia? ¿Qué procedimientos se pueden desarrollar para que el sonido fomente un entramado dialógico? Y esto nos lleva a interrogantes de otra naturaleza más controvertida ¿Puede ser que algunas de las prácticas de arte relacional respondiesen más a la necesidad de manifestar la superioridad moral del arte y de quienes lo crean en tiempos de crisis? Como ha expresado la artista Andrea Fraser: «Los artistas no son parte de la solución, son parte del problema»<sup>23</sup>. Reconocer que somos parte del problema implica revisar los cimientos teóricos que sustentan nuestra práctica, cuestionarnos constantemente y generar estrategias para explorar alternativas concretas. Ciertamente la música y el sonido en una pieza de arte pueden fomentar una respuesta colectiva por parte de la audiencia y propiciar vínculos sociales. Pero si queremos apreciar en detalle la complejidad de estos fenómenos, es necesario replantearse la aplicación de conceptos como el de estética relacional.

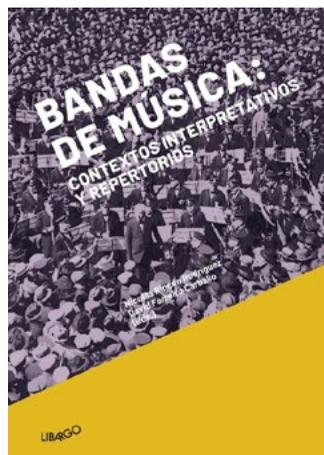
#### V. REFERENCIAS

- Bishop, Claire. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October* 110 (2004): 51–79.
- \_\_\_\_\_. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Downey, Anthony. «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics». *Third Text* 21, n.º 3 (2007): 267–75.
- Foster, Hal. «Chat Rooms». En *Participation*, editado por Claire Bishop, 190–95. Cambridge & Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press, 2006.

---

<sup>23</sup> *Artists are not part of the solution... We are part of the problem*. Sarah Thornton, *33 Artists in 3 Acts [Kindle]* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 2014), 376.

- Hegarty, Paul. *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. Londres & Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2015.
- LaBelle, Brandon. *Background Noise : Perspectives on Sound Art*. Nueva York: Continuum International, 2006.
- \_\_\_\_\_. «Listening: A Relational Body». Conferencia inaugural presentada en el Social Acoustics research project, Litteraturhuset, Bergen, 5 de septiembre de 2018. [https://socialacoustics.net/wordpress/wp-content/uploads/2020/02/LaBelle\\_Listening.pdf](https://socialacoustics.net/wordpress/wp-content/uploads/2020/02/LaBelle_Listening.pdf)
- \_\_\_\_\_. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres: Goldsmiths Press, 2018.
- Martin, Stewart. «Critique of Relational Aesthetics». *Third Text* 21, n.º 4 (2007): 369–86. <https://doi.org/10.1080/09528820701433323>.
- Prado, Marcela. «Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional». *Disturbis* 10 (2011). [https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis\\_a2011n10/disturbis\\_a2011n10a2/Prado.html](https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a2/Prado.html).
- Rancière, Jacques. *Malaise Dans l'esthétique*. París: Galilée, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Le Spectateur Émancipé*. París: La fabrique éditions, 2008.
- Scanlan, Joe. «Traffic Control: Joe Scanlan on Social Space and Relational Aesthetics». *Artforum International* 43, n.º 10 (2005): 123.
- Wollscheid, Achim. «Achim Wollscheid - (Selected) Projects». Consultado el 11 de septiembre de 2023. <http://www.selektion.com/members/wollscheid/default.htm>.
- Thornton, Sarah. *33 Artists in 3 Acts [Kindle]*. New York: W. W. Norton & Company, 2014. ■



***BANDAS DE MÚSICA: CONTEXTOS INTERPRETATIVOS Y REPERTORIOS.***

Nicolás Rincón Rodríguez & David Ferreiro Carballo, eds. Granada, Libargo investiga, 2019. 484 pp. ISBN 978-84-948136-0-3.

***MUSIC BANDS: INTERPRETATIVE CONTEXTS AND REPERTORY.***

Nicolás Rincón Rodríguez & David Ferreiro Carballo, eds. Granada, Libargo investiga, 2019. 484 pp. ISBN 978-84-948136-0-3.

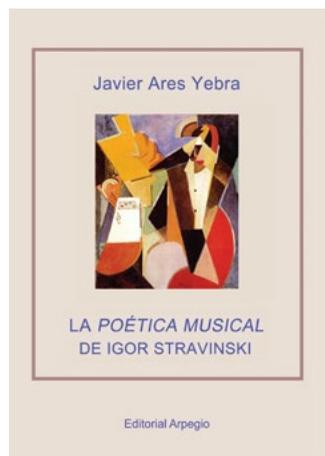
Felizmente, las bandas de música y todo el constructo cultural, social y de toda condición asociado a las mismas vienen siendo cada vez más objeto de atención por parte del mundo académico. Una prueba más de ello es el libro *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, en el que Nicolás Rincón y David Ferreiro realizan una cuidada labor de edición y selección de textos de varios autores, incluyendo además sus propias aportaciones al volumen. El prólogo de María Na-

gore Ferrer, amén de presentar y contextualizar la obra adecuadamente, explora tanto la gestación de este trabajo como las razones por las que la comunidad académica —particularmente la española— todavía no ha prestado suficiente atención a este fenómeno. Entre ellas refiere un cierto «elitismo» historiográfico que hasta ahora ha opuesto una cierta resistencia, primando «los grandes géneros y los repertorios canónicos». La publicación, extensa, da cabida a veintidós artículos de diferentes autores hispanos. La filiación académica de los mismos es diversa y, aunque vinculada al mundo universitario español en su mayoría (UCM, Carlos III, Valencia, Vigo, Oviedo, Granada, Zaragoza), también incluye a investigadores asociados con universidades foráneas (Glasgow, Pittsburgh) e independientes. Esta diversidad de perfiles otorga al volumen una visión ciertamente caleidoscópica del tema objeto de estudio. En cuanto a la temática abordada, el texto acota perceptiblemente desde el primer instante el título escogido, a las bandas de música, al repertorio, a los compositores de música de género bandístico del ámbito español —sobre todo— y a las manifestaciones de diverso tipo que este fenómeno ha transferido a determinados territorios de pretérita influencia española (estudiándose aquí determinados casos referidos a Colombia, México y Cuba). Otro asunto que despierta interés en varios de los autores es el de las bandas de música militares (origen durante el siglo XIX de lo que conceptualmente conocemos hoy como bandas de música, y que evoluciona sobre todo a partir de los modelos franceses post-revolucionarios), su repertorio (entre otros, se analiza aquí la trayectoria compositiva y vital de José Inzenga,) y su influencia en el paisaje urbano en el que desarrollaron su actividad (como en el estupendo capítulo de Santodomingo dedicado a la *Banda de*

*Alabarderos*), así como en la formación y el acceso a la cultura musical del público de su tiempo; sin olvidar los casos en los que estas mismas formaciones militares dieron paso, de diversos modos, a formaciones bandísticas civiles que tomaron su relevo en cuanto a su amplia e importante función social. En algunos de los trabajos se analizan aspectos muy concretos del repertorio para bandas de música. Por ejemplo, el dedicado a los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza, el que analiza, desde la perspectiva de la reelaboración temática, la *Suite Vïgo* de Soutullo o el que profundiza desde una perspectiva semiótica en la producción pasodoblística de Chueca. La presencia de varios capítulos centrados en temáticas vinculadas al ámbito del regionalismo gallego y sus manifestaciones musicales en el marco de las bandas de música tiene un importante peso. Pero también se pueden encontrar diversos trabajos que miran a Levante; autores valencianos como Serrano o Asíns Arbó comparten páginas con otros capítulos con peso específico como el dedicado por Astruells Moreno a la difusión del repertorio por parte de la Banda Municipal de Valencia. Oriola Velló dedica también un muy interesante capítulo a la influencia que el artículo 20 del *Motu proprio* —promulgado en tiempos de Pío x— tuvo en las bandas de música en la diócesis valenciana. La mayoría de los trabajos refieren la prensa y los archivos históricos como fuentes principales para

el estudio de estos temas. E incluso Ramón Salinas y Zavala Arnal firman un capítulo que versa sobre la importancia del estudio de estas fuentes en este ámbito —centrado en este caso en el último cuarto del siglo xix, período previo a la era de la grabación fonográfica—. Por último, Costa Vázquez dedica un muy interesante artículo que pone negro sobre blanco la importancia de las bandas de música como «espacios de enculturación y de educación no formal», realizando un interesante paralelismo entre el modelo vivo y enriquecedor que suponen las academias de formación adheridas a las bandas de música —que comprende aspectos formativos no solo técnicos sino también emocionales y afectivos— con los programas educativos de aprendizaje por proyectos y la formación en competencias, tan de actualidad. En resumen, el volumen *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, editado por Rincón Rodríguez y Ferreiro Carballo, es un magnífico ejemplo del interés que el mundo de las bandas de música despierta ya en el ámbito musicológico y constituye un importante referente en su campo.

JOAN BORRÀS GRAU



***HISTORIA, ESTÉTICA Y POLÍTICA EN  
LA POÉTICA MUSICAL.  
LA «CONSTELACIÓN STRAVINSKI» EN  
EL PARÍS DE ENTREGUERRAS.***

Javier Ares Yebra. Sant Cugat: Editorial Arpeggio,  
2021. 291pp. ISBN: 978-84-15798-54-5.

***HISTORY, AESTHETICS AND  
POLITICS IN THE POETICS OF MUSIC.  
THE «STRAVINSKY CONSTELLATION»  
IN INTERWAR PARIS.***

Javier Ares Yebra. Sant Cugat: Editorial Arpeggio,  
2021. 291pp. ISBN: 978-84-15798-54-5.

Cuando escuchamos el nombre de Igor Stravinski lo primero que viene a nuestra mente es esa sonoridad politonal, ritmos abruptos u orquestación agresiva que podemos escuchar en *El pájaro de fuego* (1910) o *La Consagración de la primavera* (1913) y que caracteriza una pequeña parte del complejo sistema compositivo del ruso. La *Poética musical* (1942) de Igor Stravinski recoge, a grandes

rasgos, el pensamiento musical del compositor ruso. A pesar de que su medio principal de expresión es la música, consigue recoger la esencia de la estética y filosofía musical que hay detrás de sus composiciones a través de la palabra. Esta publicación se engloba en un contexto histórico de principios del siglo xx, cuando se desarrolla una tendencia estética-reflexiva en torno al proceso compositivo de los artistas (y por lo tanto también del compositor), el desarrollo de nuevos lenguajes de expresión artística y el papel que cumplía el artista en la sociedad. Stravinski trata de expresar con palabras en la *Poética* el funcionamiento de su estilo compositivo, estableciendo conexiones semánticas entre las melodías, acordes y ritmos y la estética de la música.

Javier Ares Yebra publica este libro en 2021, de la mano de la Editorial Arpegio, coincidiendo con el 50 aniversario del fallecimiento de Igor Stravinski. Beneficiario de la beca postdoctoral de la Fundación Paul Sacher de Basilea, el presente libro es el resultado de una extensa investigación: el autor explora la figura de Stravinski más allá de su faceta como compositor, siendo éste el punto central de la creación de la *Poética musical*. Sin embargo, Ares Yebra considera las relaciones del compositor con personalidades intelectuales de la época y el contexto creativo del periodo de entreguerras esencial para el desarrollo y posterior publicación de la *Poética musical* en 1942.

El libro está estructurado en tres grandes apartados que, aunque tratan temas muy diversos, siempre giran en torno a la creación, publicación y repercusión de la *Poética musical*. La primera parte del libro, *Historia*, está estructurada en tres capítulos: origen y colaboradores de la *Poética musical* (i), fuentes (ii) y ediciones (iii). El autor nos narra la historia que rodea la creación de las conferencias

que Stravinski diseñó para la cátedra Charles Eliot Norton de Harvard, que le fue concedida para el curso académico 1939-1940, y que posteriormente se adaptaron para su publicación como *Poética musical* en 1942. A través de las numerosas fuentes, entre las que podemos encontrar correspondencia y propuestas provenientes de sus colaboradores, el filósofo ruso Piotr Suvchinski y el musicólogo francés Roland-Manuel, veremos cómo se configura el contenido de dichas conferencias a lo largo de los meses. Como bien expresa el autor Javier Ares Yebra, las conferencias de la cátedra de Harvard de Stravinski fueron una construcción de un manifiesto o escrito sobre la estética musical del compositor. Lo que al principio parecen unas simples reflexiones sobre el fenómeno musical desde la perspectiva del compositor, acaban configurándose como un sistema estético complejo y completo que darán como resultado la publicación de la *Poética musical*. El autor pone en valor especialmente la figura de Suvchinski que transfiere a Stravinski alguna de las principales ideas desarrolladas en su *Poética*, como la teoría del *cronos* o la idea de contraste y similitud explicadas en el artículo del filósofo, «La noción del tiempo y la música». Además, cabe destacar en torno a la conformación de las conferencias de Harvard y la *Poética*, los manuscritos de Suvchinski y Stravinski, traducidos por el propio Ares Yebra y que podemos consultar en el anexo del libro. Es sin duda una aportación musicológica de gran valor.

A continuación, la segunda parte, *Estética*, está formado por tres capítulos: márgenes de la *Poética* (iv), una lectura estética de la *Poética musical* (v), y recepciones (vi). En este apartado el autor refuerza la idea de la importancia de los colaboradores de Stravinski y sus «ideas prestadas» para el desarrollo de la *Poética musical*. Pero va más allá, analizando los

puntos de conexión entre algunas ideas desarrolladas en las conferencias y teorías de pensadores de la época como el escritor Paul Valéry, el filósofo cristiano Jacques Maritain o las teorías en torno al *homo faber* y *cronos* del filósofo Henri Bergson muy bien reflejadas en Stravinski. Por otro lado, un aspecto interesante que el autor desarrolla en el capítulo vi es la recepción de la *Poética* tras su publicación. Quiero destacar el estudio de la recepción en Hispanoamérica, que, aunque tuvo menos repercusión que en otros países, el autor aporta novedades y se centra en la figura de Bal y Gay como trasmisor de las ideas stravinskianas. Como indica Ares Yebra, es un tema que requiere una mayor profundización, lo que abre nuevas líneas de investigación interesantes y necesarias.

Por último, la tercera parte del libro, *Política*, contiene tres capítulos: el movimiento euroasiático (vii), la música en el movimiento euroasiático (viii) y Eurasia en la *Poética musical* (ix). Para comprender el contexto creativo de la *Poética musical* y en concreto la quinta lección que Stravinski dedica a la «música rusa», es inevitable hablar del fenómeno euroasiático del que, por cierto, Suvchinski fue uno de los principales ideólogos. Además, el hecho de que este capítulo fuera eliminado de la segunda edición refleja el fuerte matiz político de la *Poética*, algo inevitable teniendo en cuenta el fenómeno político, social y cultural que se estaba viviendo en Rusia durante estos años y que fue un tema principal de discusión entre los intelectuales europeos y rusos.

Como reflexión final, a pesar de que las conferencias de Harvard y la *Poética musical* llevan una firma única (la del compositor), esta publicación o, más bien, este manifiesto compositivo es una obra de creación colectiva. No hay expresión que mejor represente esta idea que la aportada por el autor: «constelación Stravinski». Tras la lectura del pre-

sente libro, podemos afirmar que esta es una de las ideas principales que quiere transmitir Ares Yebra: la conformación de las ideas que dieron lugar a la *Poética musical* no proviene de una única persona, sino de una «constelación» o grupo de intelectuales, artistas, poetas, músicos, musicólogos... en un contexto muy concreto del París de entreguerras. Aunque alguna de esas «estrellas» de la constelación son más perceptibles que otras (como es el caso de Suvchinski o Roland-Manuel que tuvieron un papel principal en el diseño de las conferencias de la cátedra de Harvard), sin la aportación de cada uno de los intelectuales del círculo de Stravinski nombrados en este libro no se podría haber configurado la *Poética musical* tal y como la conocemos hoy día. También es esencial entender que estos amigos-colaboradores expandieron el nombre del

compositor por el mundo y ayudaron a construir la imagen actual de Igor Stravinski: la publicación de la *Poética* se convirtió en una estratégica campaña de comunicación y publicidad de la figura de Stravinski. Supuso una mayor circulación de ideas, una creciente recepción crítica de su obra y por lo tanto un aumento en la circulación y venta de grabaciones.

En definitiva, se trata de un libro esencial para adentrarse en el contenido filosófico de la *Poética* pero también es un ejemplo que confirma la necesidad del estudio del contexto y las redes sociales del compositor para comprender el proceso creativo.

LORENA MUNILLA RODRÍGUEZ



## ENVÍO DE ARTÍCULOS

### Normas para autores

- *Quodlibet* publica artículos de las áreas de las distintas disciplinas musicales, abarcando historia, pedagogía, análisis, fuentes, interpretación, organología, estética, iconografía y otros temas de interés para la profesión musical. Puntualmente se publicarán monográficos y se aceptarán reseñas sobre libros, ediciones musicales o congresos.
- *Quodlibet* tiene como objetivo promover la investigación y la difusión del conocimiento de las ciencias de la música. Está dirigida a profesionales y a toda persona interesada en el estudio y reflexión sobre la música en todos sus campos.
- Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y no estar en proceso de evaluación para su publicación en ningún otro medio. Eventualmente se podrán incluir artículos ya publicados si son considerados de probado interés.
- Los artículos enviados cumplirán las indicaciones que se detallan a continuación.

### Envío

- Se recibirán artículos a lo largo de todo el curso para su publicación en cualquiera de los números publicados en el año posterior a su recepción.
- Los originales se enviarán a la dirección de correo electrónico de la revista: [quodlibet@uah.es](mailto:quodlibet@uah.es). Se responderá confirmando la recepción.

### Presentación y condiciones

- Los trabajos deben estar escritos en castellano o en inglés. Podrán aceptarse artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.
- Los permisos para publicar cualquier documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos a los autores, que asumirán las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- Los artículos serán presentados utilizando los programas informáticos de edición de textos más habituales (word y similares). Deben cumplir con los requisitos de edición indicados en las normas y plantilla de la revista.
- Dado que los trabajos serán evaluados anónimamente, no deben contener ningún dato que permita identificar al autor o autores del mismo.
- En un archivo independiente se incluirán el título del trabajo, nombre del autor o autores, dirección postal particular, correo electrónico, número de teléfono, datos académicos (titulación y centro donde se obtuvo), afiliación/situación profesional y un breve currículo en torno a 80 palabras. Si es el caso, deberá indicarse si el trabajo ha sido presentado a algún congreso o si recibió alguna subvención o beca.

### Edición

Hay una plantilla a disposición de los autores en el siguiente enlace:

[https://universidaddealcala-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/quodlibet\\_uah\\_es/EbZQmjcmFVBnUTXi9PZtTQBE4zo0NGeNL6-C8q0IDA0IQ?e=xhFLYs](https://universidaddealcala-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/quodlibet_uah_es/EbZQmjcmFVBnUTXi9PZtTQBE4zo0NGeNL6-C8q0IDA0IQ?e=xhFLYs)

También se puede solicitar en el correo electrónico: [quodlibet@uah.es](mailto:quodlibet@uah.es).

Los artículos incluirán:

- Título en castellano y en inglés, Resumen en castellano de un máximo de 300 palabras, así como

---

---

de cinco a diez palabras clave, lo mismo en inglés, Abstract y Keywords.

- Cuerpo del artículo. No superará las treinta páginas, en formato DIN-A4, con letra Times New Roman, tamaño 14 para el título del trabajo, tamaño 12 para el cuerpo del texto, 11 para las citas y 9 para las notas a pie de página, interlineado de espacio y medio, sin espaciado anterior ni posterior, sangría en primera línea 1,25 cm y márgenes globales de 2,5 cm. Excepcionalmente podrán aceptarse artículos de una mayor extensión.

- Pueden añadirse hasta diez páginas si fuera necesario incluir ilustraciones, ejemplos musicales, gráficos o cualquier otro tipo de apéndices.

- Se aceptarán reseñas de libros, noticias o resúmenes de tesis. No excederán las 1000 palabras, con el mismo formato que los artículos.

- Las palabras **RESUMEN** y **ABSTRACT** irán en versalitas y negrita. **Palabras clave** y **Keywords** en negrita. Para las divisiones internas del trabajo (introducción, conclusiones, secciones intermedias, etc.) se utilizará el siguiente formato (separadas por una línea del texto anterior y del posterior):

**I. TÍTULO DEL CAPÍTULO EN VERSALITAS Y NEGRITA**  
[Justificado a la izda.]

**I.1. Título del subcapítulo en negrita**

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1. *Título del apartado en cursiva*

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1.1. Título del subapartado en redonda

[Sangría 1,25 a la izquierda]

- Las comillas deberán ser latinas («...»). Si hubiera comillas dentro de comillas se usarán las inglesas («“...”»).

- El número de referencia de las notas a pie de página deberá ir siempre antes del signo de puntuación en el cuerpo del texto. En caso de haber comillas, se incluirá la referencia de la siguiente manera: comillas-número de la nota-signo de puntuación (»<sup>1</sup>).

- Los signos de puntuación y los números sobrevolados para las notas irán siempre en redonda.

- Evitar el tabulador y utilizar la herramienta «sangría», para facilitar la maquetación.

- Los guiones de inciso deberán ser largos (–) y no cortos (-).

- Las citas textuales que no ocupen más de cuatro líneas irán entrecomilladas en el texto en fuente normal. Si son mayores, se escribirán en párrafo aparte, con sangría 1,25 para todo el texto, sin comillas, en espacio y tipo inferior de letra (interlineado sencillo, tamaño 11). Las referencias deben incluirse en nota al pie según las normas que se especifican más abajo en el punto correspondiente.

- La omisión de pasajes en las citas se marcarán por medio de corchetes: xxxxxxx [...] xxxxx.

- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota al pie, en letra cursiva.

- Las palabras en lenguas diferentes a la del texto irán en cursiva.

- Las tablas irán numeradas correlativamente, con el título situado encima y en redonda y tamaño 11 (Tabla 1. Xxxx).

- Las imágenes, figuras y ejemplos musicales irán igualmente numerados con los pies correspondientes, en redonda y tamaño 11 (Imagen 1.Xxxx; Fig. 1.Xxxx). Se entregarán de forma independiente, en formato .tif, con resolución mínimo 300 dpi y un tamaño orientativo de entre siete y doce centímetros, debidamente numerados y nombrados y se indicará en el texto el lugar de su ubicación. Se podrán enviar imágenes en color así como en blanco y negro.

### Referencias bibliográficas

- Los títulos de artículos y capítulos en obras colectivas se escribirán entre comillas latinas, o inglesas si el artículo está en inglés.

- Las expresiones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem*, *vid.*, *passim*, *olim*, *sic*, *supra*, *infra*, *apud* y otras similares irán siempre en cursiva.

- Las referencias bibliográficas se consignarán en notas al pie. Cuando una fuente se cite

---

---

repetidamente, desde la segunda cita solo se hará constar el primer apellido y la inicial del nombre del autor, las primeras palabras del título del trabajo seguidas de puntos suspensivos y, en su caso, la página correspondiente.

- Las referencias bibliográficas se consignarán al final del trabajo por orden alfabético. No aparecerán referencias que no hayan sido citadas o mencionadas en el texto.

- Las referencias se ajustarán al sistema Chicago cita-nota. Se puede consultar en los siguientes enlaces: [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html) y [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html). Adaptadas al español: <http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf>.

Figuran ejemplos en la plantilla.

### **Proceso de dictamen**

- El Consejo Editorial realizará una primera selección de los artículos recibidos, valorando el interés de las propuestas y su adecuación a la línea editorial de la revista. Si ha lugar, contestará sobre la aceptación del artículo para su publicación en un plazo de hasta cuatro meses.

- Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación anónimo por pares a cargo de

especialistas externos a la Dirección y al Consejo Editorial de la revista.

- Finalizado el proceso anterior, se contemplan tres opciones: aceptar la publicación del artículo, aceptar la publicación con modificaciones, menores o substanciales, o desaconsejar su publicación. En el segundo caso, se notificarán a los autores las indicaciones para que realicen los cambios necesarios, quedando supeditada su aceptación definitiva a la inclusión de dichos cambios. En caso de rechazo, se comunicarán a los autores los motivos que lo justifican.

- El tiempo máximo de este proceso, desde la confirmación de la recepción del artículo hasta su aceptación o rechazo, será de cuatro meses (considerando el mes de agosto y las festividades de semana santa y Navidad como no hábiles).

### **Corrección de pruebas**

- La corrección de galeradas (primeras pruebas) correrá a cargo de los autores, que las devolverán en el plazo exigido. No se aceptarán variaciones significativas ni adiciones que conlleven el aumento sustancial de espacio en relación al texto original.

La corrección de las segundas pruebas se confiará al Consejo Editorial. ■



Aula de Música. Universidad de Alcalá  
Colegio Basílios. C/ Colegios, 10  
28801 Alcalá de Henares (Madrid)  
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66  
E-mail: [quodlibet@uah.es](mailto:quodlibet@uah.es)  
Facebook: <https://www.facebook.com/revistaquodlibet>  
Página web: <https://www.revistaquodlibet.net>