

LA PRENSA HISTÓRICA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICO-MUSICAL: CASOS PRÁCTICOS

MARCOS ANDRÉS VIERGE
Universidad Pública de Navarra

RESUMEN

El presente texto aporta información de la prensa histórica como una herramienta de investigación musical, especialmente para la narrativa de biografías musicales, aportaciones de contexto y recepción crítica. A través de casos concretos, se plantea la necesidad de una metodología crítica en procesos de revisión hemerográfica. Los ejemplos se refieren a la vida y obra de dos compositores navarros en su trayectoria hasta 1936: Fernando Remacha Villar (1898-1984) y Jesús García Leoz (1904-1953).

PALABRAS CLAVE: Música y prensa histórica, biografía musical, Generación del 27, Fernando Remacha, Jesús García Leoz.

ABSTRACT

This paper provides information about the historical press as an analytic tool in musical research, especially for the creation of musical biographies, contextual contributions and critical reception. The need for a critical methodology in hemerographic review is set out using specific examples based principally on the biographies and works of two composers from Navarre up to 1936: Fernando Remacha Villar (1898-1984) and Jesús García Leoz. (1904-1953).

KEY WORDS: Music and historical press, musical biography, Generation of the 27th, Fernando Remacha, Jesús García Leoz.

Introducción

La investigación musicológica en España ofrece muchas evidencias de la importancia de la prensa histórica como una fuente fundamental para diferentes orientaciones investigadoras. Este texto únicamente muestra algunos casos referidos a las producciones musicales de Fernando Remacha y Jesús García Leoz hasta la Guerra Civil en los que las fuentes hemerográficas son determinantes. Como muestra la literatura musical, la prensa histórica no sólo aporta datos sobre la vida musical de un artista y un contexto determinado, sino también narrativas que pueden reflejar la evolución cultural o ideológica de una época, la línea editorial de un diario concreto, el pensamiento de un crítico musical en particular, etc. Por todo ello, es necesario contrastar las fuentes hemerográficas con otro tipo de fuentes, contextualizar los discursos en una época determinada y en ocasiones escribir narrativas que superen interpretaciones estrictamente literales o idealizadas de las fuentes hemerográficas¹.

En el caso concreto de la construcción de biografías musicales, la corrección cronológica de algunos títulos, la localización de títulos desconocidos cuya música no se ha conservado, la correspondencia de materiales incompletos de archivo con relatos de recepción crítica o el conocimiento de detalles relevantes de contexto son algunos de los casos en los que la consulta de prensa puede adquirir gran importancia. Incluso, en el recorrido de una investigación concreta, la prensa histórica puede ser una herramienta que en ocasiones permite establecer nuevas hipótesis y rutas de trabajo.

A continuación se exponen algunos ejemplos que muestran situaciones diferentes, principalmente con relación a la utilización de prensa histórica y, en menor medida, a revistas de la época tratada.

1. Los “enigmas” de las Suites de Fernando Remacha

El término Suite aparece asociado a la producción de Remacha anterior a la Guerra Civil en cuatro ocasiones: en primer lugar, la suite *Homenaje a Góngora*, cuya partitura manuscrita y autógrafa es del año 1927. En segundo lugar, la *Suite para violín y piano*, cuya partitura procedente del archivo personal de la familia de Remacha, que fue entregada en 1988 al Gobierno de Navarra, es una copia caligrafiada. En tercer lugar, en 1996, el Archivo de Compositores Vascos *Eresbil* de Errentería adquirió una partitura cuya portada lleva por título: *Piano /Suite /Remacha*². No se trata de un manuscrito original de Remacha sino de una copia con 17 páginas en formato vertical. Aunque en algunos fragmentos, como sucede en la primera sección, la partitura parece contener toda la música, dado que en otros pasajes se escriben anotaciones para otros instrumentos (flauta, violín primero, viola y voz), lo más lógico es que se trate de la parte de piano de una obra con más conjunto. Las indicaciones de otros instrumentos sirven para que el pianista pueda saber lo que hay justamente delante de una parte que interpreta. Por último, en 1931, una crítica del diario *El Sol* firmada por “R. H.” se refería a la interpretación de una “Suite para orquesta de cuerda” de Fernando Remacha, cuya partitura hasta ahora no ha sido localizada³, calificándola de obra neoclásica, con evocación en formas pasadas y como una música pura.

Respecto a *Homenaje a Góngora*, escrita para orquesta sinfónica, Adolfo Salazar la calificaba como una obra “concebida más en el papel”, lo que unido al año en el que fue escrita y la secuencia de la obra, siguiendo las bases del concurso nacional de composición de 1927, conlleva para María Palacios a considerar la obra “como fin de carrera o como posible partitura para el Concurso Nacional de Música”⁴. Al margen de que como ya ha sido expuesto en otro texto⁵, existe documentación que prueba que la obra era un trabajo obligado para la Academia Española en Roma⁶,

¹ Un trabajo sobre la recepción crítica de Remacha en prensa Navarra de la posguerra ofrecería muchos relatos idealizados, algo que a su vez se relaciona de manera evidente con el contexto del momento.

² Este dato fue incluido en el catálogo de Remacha de la siguiente tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid en 1997: Marcos Andrés Vierge: *Vida y obra de Fernando Remacha*, p. 592.

³ R. H.: “En Unión Radio. Concierto de música española”, *El Sol*, 21-1-1931, p. 8.

⁴ María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 373.

⁵ M. Andrés: “25 Años de la muerte de Fernando Remacha”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 2009, p. 127.

⁶ Cada año que Remacha estuvo becado en Roma debía realizar una serie de composiciones. En este caso concreto, aunque existe diferente documentación puede consultarse la siguiente: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San

haciendo por tanto innecesario ese planteamiento disyuntivo con respecto a la génesis de la obra, lo interesante desde el punto de vista de este texto es el hecho de utilizar una crítica de época, la de Adolfo Salazar, como uno de los argumentos (su excesivo formalismo) que permiten reforzar la hipótesis del origen de la obra, colocando dicha interpretación analítica en una posición preferente respecto a las fuentes documentales ya localizadas y a otras no halladas⁷. En los comentarios siguientes, Palacios ofrece una estupenda semblanza de las referencias críticas de la obra de Remacha, lo que permite observar que la Música Nueva de entonces recibía un interés especial por la crítica y creaba discursos que en parte y como es lógico, eran diferentes. Igualmente, Palacios se refiere a la dicotomía que tenía lugar entre la recepción crítica (“ideas estético-musicales” propias de los críticos) y “el mundo real de los conciertos”, al comentar que, como sucedía con la mayor parte de los estrenos de Música Nueva en la capital, la obra de Remacha fue recibida, “según la palabra de los críticos, con calurosos aplausos”⁸.

Como ya ha sido dicho, la fuente principal de la partitura de la *Suite para violín y piano* es una copia caligrafiada que se encuentra en la Biblioteca General de Navarra. El manuscrito de la biografía fallida que la Sociedad General de Autores encargó en la década de los ochenta al crítico musical navarro Alberto Fraile databa la obra en 1929, por lo que ese dato fue tenido como referencia para los estudios posteriores. No obstante, Julio Arce fecha el estreno de la *Suite para violín y piano* el 9 de noviembre de 1928, utilizando como fuente documental una reseña crítica de la revista *Ondas*⁹. En este caso, la fuente utilizada matiza el estreno de una obra sin manuscrito y contribuye a contextualizar y construir la etapa biográfica de Remacha en Unión Radio.

Los aspectos que tratan sobre la partitura que fue adquirida en 1996 por el Archivo de Compositores Vascos *Eresbil* de Errentería y que lleva por título *Piano /Suite /Remacha* han sido expuestos por nosotros¹⁰. No obstante, resulta interesante comentar aquí que son precisamente dos reseñas críticas de 1933, de *El liberal* y *El Sol*, las que permiten, por un lado, verificar que efectivamente la partitura comprada por *Eresbil* es una copia incompleta de una obra de Remacha, según Regino Saínz de la Maza para nueve instrumentos y voz; y, por otro, datar la pieza en dicho

Fernando, Documentos II, Pensionados en Roma, Oposiciones Arquitectura y Música, 1926-1928, 57-2/5. *Asunto: Envíos del Pensionado por la Música en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, D. Fernando Remacha. Cuarto año: Suite en seis tiempos para orquesta, inspirada en algunas poesías de Góngora.*

⁷ En ese sentido, no se aporta documentación que pruebe que Remacha presentara la obra al Concurso Nacional de Música. Ciertamente, tal y como parece sugerir Palacios (“o como posible partitura para el Concurso Nacional de Música”), pudiera ser que en un principio el compositor navarro hubiera tenido esa intención pero finalmente no lo hiciera. Una hipótesis que podría justificar esta narrativa pudiera ser el impedimento por parte de la Academia para utilizar la misma obra para dos cosas diferentes.

⁸ M. Palacios: *La renovación musical en Madrid...*, p. 375. Esta observación da lugar al comentario siguiente: la recepción crítica no es lo mismo que la respuesta del público a una obra determinada. Valorar esta última sólo a través de la recepción crítica puede ser delicado, por lo que es necesario, tal y como hace Palacios, contrastar prensa variada para intentar establecer una idea lo más aproximada posible a la realidad histórica. Hoy en día, las orquestas sinfónicas entregan a sus abonados encuestas para valorar los diferentes conciertos. Eso es una herramienta que puede permitir estudiar este tema con una metodología diferente. Relacionado con este tema puede verse un estudio de la relación entre el lenguaje musical de un compositor contemporáneo y la recepción crítica en: M. Andrés: “Joseba Torre. Poética, sistema y recepción crítica de su obra”, *Cuadernos de música vasca, Musiker*, 18, 2011, pp. 363-384.

⁹ Julio Arce: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 2008, p. 105.

¹⁰ M. Andrés: “Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (1898-1984)”, *Anuario Musical*, nº 70, Enero-diciembre (2015), pp. 193-210.

año. Igualmente, los datos que ofrecen estas críticas diferencian claramente esta composición de otra suite para orquesta de cuerda nombrada tal y como ya se ha dicho antes con relación a los conciertos de Unión Radio:

tanto la obra de Rosita García Ascot como la de Fernando Remacha responden al criterio neoclásico actual. Claridad y transparencia evocación en formas pasadas; pero poniendo en dicha evolución todos los agrios de ritmo y armonía que exige nuestro oído actual [...] Música pura en suma, sin infiltraciones literarias o pseudometáforas¹¹.

Aunque por el momento no se ha localizado ninguna partitura que se corresponda con esa referencia, no obstante, a partir de dicha recepción crítica puede interpretarse que Remacha escribió o estrenó en 1931 una obra de clara concepción neoclásica relacionada en este sentido con su obra sinfónica *Suite Homenaje a Góngora* (1927), la pieza de cámara, *Suite para Violín y piano* (1928) y la "Suite piano Remacha" (1933), de formación más innovadora como ya se ha dicho, composiciones con las que el compositor navarro conformaría un corpus de época secuencial y coherente.

2. Reconstrucción biográfica en dos tiempos

El siguiente ejemplo se refiere a la construcción de una narrativa biográfica a partir de dos fuentes hemerográficas de diferente época, que tratan sobre el mismo asunto. En concreto, en un artículo de Juan Piqueras referido al "Filmófono" de Ricardo Urgoiti, todavía en la época de transición entre el cine mudo y el sonoro se puede leer lo siguiente:

El Filmófono es de un manejo sencillo y cómodo. La dificultad esencial reside en la selección de los trozos musicales que se ajusten más estrictamente a cada película y esta dificultad se resuelve con la colaboración de un compositor, joven también y de gran cultura, don Fernando Remacha, que ayuda a Ricardo Urgoiti en su tarea diaria del Príncipe Alfonso¹².

Los trabajos de Andrés y Celaya evidencian la importancia de la prensa como fuente documental para reconstruir la secuencia del tránsito del cine mudo al sonoro así como otros aspectos que tienen que ver con la autoría, la estética y el impacto de la música de cine en la década de 1930¹³. La llegada de la guerra ocasionó una pérdida importante de materiales y documentos en la productora Filmófono, por lo que la importancia de la prensa como fuente documental adquiere en ocasiones mucha relevancia. Las palabras de Piqueras se contrastan con las que verbalizaban los recuerdos del propio Remacha en una entrevista concedida al desaparecido diario *Egin* en 1977: "En las proyecciones de películas mudas, yo me colocaba en un palco con una serie de aparatos y discos, que llamaba «mi cocina» y así ponía la música de las películas"¹⁴.

Otro ejemplo relacionado tiene que ver con otra entrevista hecha en 1973 al compositor tudeiano en *El Pensamiento Navarro*, periódico igualmente desaparecido. En un fragmento de la mis-

¹¹ R. H.: "En Unión Radio...", p. 8.

¹² Juan Piqueras: "El Filmófono de Ricardo Urgoiti", *Popular Film*, nº 167, 10-10-1929, p. 3. A su vez este artículo remite a otro del propio Piqueras publicado en el *ABC*, 14-8-1929.

¹³ Cfr. M. Andrés: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 104-120; Laura Celaya: *Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Pública de Navarra, 2014, pp. 63-138.

¹⁴ Manuel Hidalgo; Ignacio Aranaz: "Fernando Remacha, un músico navarro para la historia", *Egin, nafarroa*, 20-12-1977, p. 2.

ma, la conversación se refiere a la música de la película *¿Quién me quiere a mí?* (1936) de José Luis Sáenz de Heredia, film que tiene la curiosidad de contener la única aria de ópera del compositor navarro ("Aria de Marta") escrita para soprano y orquesta al objeto de ilustrar con música diegética el estreno de una ópera del protagonista de la película. En dicha entrevista, el compositor de Tudela decía lo siguiente: "[...] En verdad García Lorca, muy amigo de Luis Buñuel me felicitó por la música de una escena de la Opera *¿Quién me quiere a mí?*"¹⁵, algo que casa perfectamente con el momento de interpretación del "Aria de Marta" y que además no tiene relación alguna ni con el resto de la banda sonora escrita por Remacha ni con las coplas de Juan Tellería. Resulta interesante además observar que el diario *El Sol* se adelantaba al estreno de la película para subrayar dicho acontecimiento y en su crónica auguraba lo siguiente: "de la parte musical, que ofrece sorpresas muy agradables para el público, se han encargado los maestros Fernando Remacha y Juan Tellería. La sola exposición de sus nombres ahorra ya todo adjetivo"¹⁶. Sin embargo, el *ABC*, recogía una crítica sobre la película en la que no se hacía ninguna mención a la música¹⁷. Las tres referencias expuestas muestran dos tiempos cronológicos diferentes, con un recuerdo significativo de Remacha (la felicitación personal de una figura ya mítica para la historia de España y de manera especial para los artistas de la Generación del 27, Federico García Lorca) y dos tratamientos de recepción crítica diferentes.

3. Nuevas vías de investigación o hipótesis: el caso de un poema sinfónico "perdido".

En una entrevista concedida por Remacha al desaparecido diario *Egin*, el compositor navarro se refería a que una vez, coincidiendo con una gira de la Orquesta Sinfónica de Arbós, Falla le recibió en su casa de Granada, le enseñó un poema sinfónico sobre un texto de Arthur Rimbaud y al mirar la primera página le dijo: "[...] a usted le gusta mucho Stravinsky, ¿verdad?"¹⁸. En las conversaciones que tuve con Margarita Remacha se refería a dicha obra como perdida. Aunque en la biografía sobre su padre, en la parte del relato del encuentro de Remacha con Falla, no menciona la pérdida de la partitura, tampoco se refiere a *Alba*, único poema sinfónico del catálogo de Remacha, escrito en 1922, como la obra que el compositor navarro pudo enseñar a Falla¹⁹. Ello ocasionó una interpretación probablemente equivocada en el sentido de la existencia de otro poema sinfónico compuesto por Remacha y perdido. Sin embargo, si observamos nuevamente las palabras recogidas en la entrevista concedida al diario *Egin* ("yo por entonces era un devoto de Stravinsky"), tenemos en cuenta que la entrevista del compositor navarro con Falla tiene lugar en 1929, por tanto siete años más tarde de la composición de *Alba*, antes de que Remacha fuera a Roma becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de que de esa época italiana no consta ninguna composición de esas características, y, finalmente, que la obra había sido estrenada en 1928 en Madrid, por la "Orquesta Lasallé" con una muy vaga recepción crítica por parte de Salazar, todo ello parece apuntar a la posibilidad de que el poema sinfónico que enseñara Remacha a Falla fue-

¹⁵ José Luis Larrión: "Don Fernando Remacha: soy tan tudelano que todavía no he perdido el acento", *El Pensamiento Navarro*, 17-5-1973, p. 8.

¹⁶ Anónimo: "El cine", *El Sol*, 5-4-1936, p. 9.

¹⁷ Anónimo: "Palacio de la Música", *ABC*, 14-4-1936, p. 45.

¹⁸ Hidalgo y Aranaz: "Fernando Remacha, un músico navarro"..., p. 2.

¹⁹ Margarita Remacha: *Fernando Remacha. Una vida...*, p. 31.

ra precisamente *Alba*, cuyo texto podría estar inspirado en uno de los poemas en prosa más relevantes de Rimbaud que pertenece a *Illuminations*, concretamente *Aube*. Esta perspectiva podría abrir un nuevo enfoque analítico de una composición que presenta una recepción estética en la crítica y literatura musical interesante por la disparidad de percepciones. Significativa resulta en este sentido la recepción crítica que Joaquín Turina realizó a propósito del estreno de la obra, con rasgos de un neoclasicismo historicista, algo muy alejado de otro tipo de recepciones y visiones de la composición. Además, Turina mostraba una cierta perplejidad por no saber qué podía significar el título de la obra y que relación tenía con la música²⁰. Quizá Remacha evitó la referencia explícita al poema de Rimbaud por tratarse de una estética surrealista que no determinaba la narrativa de su música. Por otro lado, la referencia por parte de Falla a Stravinsky bien pudiera haber estado originada en el comienzo de *Alba* con un sólo de fagot, en un registro muy agudo, lo que recuerda a *La consagración de la primavera*, pero por las anotaciones que hizo Remacha del encuentro con Falla no cabe interpretar que el maestro gaditano realizara un análisis detallado de la obra²¹.

4. Algunos ejemplos sobre la vida y obra de Jesús García Leoz

El trabajo de Laura Celaya es un ejemplo de la relevancia que puede adquirir la prensa histórica para la construcción de biografías musicales. La muerte prematura del compositor en 1953 es un factor importante que dificulta la reconstrucción biográfica. La realización del catálogo razonado que aporta el trabajo de Celaya fue posible en parte a la utilización de la prensa histórica, herramienta a través de la cual se realizaron correcciones de cronología de algunos títulos, se localizaron otros desconocidos cuya música no se ha conservado y se dieron a conocer detalles relevantes de contexto.

Tres ejemplos ilustran lo expuesto. En el caso del film *Nuevas rutas* (A. Trotz, 1934), tal y como explica Celaya, el título, corresponde a una película que no se conserva ni tampoco hay partituras. Sin embargo, *Nuevas rutas* tuvo una importante repercusión en la prensa al ser una película que se enmarcaba dentro de un Intercambio Cultural Iberoamericano, contando además en el estreno con la presencia de miembros del gobierno de la República²².

Ya en el periodo de la Guerra Civil, gracias a referencias de prensa y de la revista *El mono azul*, Celaya corrige la cronología de algunos títulos y de manera especial da a conocer el papel desempeñado por García Leoz dentro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas²³.

Por último, un ejemplo de contexto narrado por Celaya utilizando como fuente principal la prensa, lo encontramos en la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938), compuesta por Alberti con dirección musical de García Leoz, y representada en el homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales²⁴.

²⁰ Se pueden leer las diferentes críticas y las referencias concretas de Salazar y Turina en M. Palacios: *La renovación musical en Madrid...*, pp. 284-286.

²¹ M. Remacha: *Fernando Remacha. Una vida en armonía...*, pp. 33-34.

²² L. Celaya Álvarez: *Vida y obra de Jesús García Leoz...*, pp. 56-57.

²³ *Ibid.*, pp. 63-89.

²⁴ L. Celaya Álvarez: *Vida y obra de Jesús García Leoz...*, p. 84.