

Celsa Alonso González, Marta Cureses de la Vega
y María Sanhuesa Fonseca (eds.)

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA

Virtus Magistri

HOMENAJE AL PROFESOR

ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ



Universidad de Oviedo

2022

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

HOMENAJES

Editoras
Celsa Alonso González
Marta Cureses de la Vega
María Sanhuesa Fonseca

Virtus Magistri

HOMENAJE A
ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ



Universidad de Oviedo

2022



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:

Alonso González, C.; Cureses de la Vega, M.; Sanhuesa Fonseca, M. (eds.) (2022).
Virtus Magistri Homenaje al profesor Angel Medina Alvarez Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2022 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



Esta Editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
www.publicaciones.uniovi.es

ISBN: 978-84-18482-53-3
DL AS 1637-2022

Los textos originales han sido respetados en su integridad, en lo posible, a lo largo de la presente obra.



Ángel Medina Álvarez

Sumario

Prólogo	11
Laudatio	13
I. ESCRITOS ACADÉMICOS	41
Música y musicología en la Universidad de Oviedo (tradición, recuerdos y realidades de una experiencia consolidada) (1998)	43
MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	55
Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid (1987)	57
Acerca de las nuevas grafías en la música española (1989)	91
Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España (1996)	107
Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones (2000)	123
Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil (2001)	137
EL SONIDO DE LAS ESFERAS: TEORÍA MUSICAL	159
«Introducción» a Franco de Colonia: <i>Tratado de canto mensural</i> (1988)	161
Los instrumentos en los teóricos medievales (1993)	181
El ascetismo de la teoría musical cisterciense (1993)	205
El imaginario aéreo de la música: mitos, símbolos y realidades (1999)	217
Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo (2001)	237
MISCELÁNEA: ESPECULACIONES LIMINARES	257
De gaitas, danzas, zanfonas y festejos reales en el Oviedo del siglo XVIII (1997)	259
Inventos musicales en España. La etapa de los privilegios de invención (1826-1878) (2004)	271
La música en el templo tras el <i>Motu Proprio</i> de san Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia (2005)	287
Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido (2007)	309
Los himnos del oficio ovetense de Santa Eulalia de Mérida (2011)	325
La guitarra fronteriza de Vargas y Guzmán y su particular notación para el rasgueado (2015)	339
II. CARA AL PÚBLICO. Selección de críticas y notas al programa	355
III. TESTIMONIOS	435
Tabula Gratulatoria	557

Prólogo

... en un campus de Humanidades

Sí, es verdad, parece que fue ayer cuando vimos a Ángel estrenar sus armas de profesor en la primera promoción de licenciados en Musicología de la universidad española. Testigo privilegiado de los hechos, aquellos años estuvieron jalonados «de satisfacciones en el plano docente y de legítimo orgullo en los resultados que algunos de nuestros mejores alumnos y alumnas están actualmente obteniendo en el ámbito de la musicología hispánica», como él mismo ha escrito.

En aquella pionera especialidad de Musicología, luego convertida en Licenciatura y después Grado, el profesor Medina impartiría docencia de Paleografía, Historia de la Teoría Musical, Últimas Tendencias y Música Asturiana, entre otras materias de las que se ha encargado hasta el curso pasado, siempre a la sombra de los magníficos resultados de inserción laboral de sus egresados y la satisfacción general de un alumnado vocacional y satisfecho con los resultados obtenidos en su formación, como recogía uno de los programas de evaluación institucional de la ANECA.

Reconocer en público el trabajo de un compañero, hoy el del profesor Ángel Medina, es una de las mayores satisfacciones que le caben a un decano en el ejercicio de sus funciones, especialmente por poner voz al silencio que habitualmente le acompaña, que suele llevarse por delante los mejores años de nuestra vida. Por ello agradezco mucho el empeño que las editoras de este volumen han puesto en que incluya yo una breve nota de respeto y admiración hacia uno de nuestros más queridos docentes.

Excelente idea la de recoger en estas páginas parte de los trabajos más singulares de la labor investigadora del profesor Medina, amante de los libros y que, como Borges –a quien sé que admira–, estoy convencido de que cree que el Paraíso es algún tipo de biblioteca.

Gracias, amigo Ángel, por tu rica actividad investigadora y por haberte pasado en este laboratorio de libros buena parte de tu vida, a disposición de quien desee sentar sus ojos en las muchas páginas que has escrito. Y gracias por tu labor docente, sembrada en la mirada curiosa de generaciones de estudiantes en las que has sabido encender la llama de las Humanidades. Para una persona como tú, acostumbrada a plantar árboles que darán sombra a las generaciones venideras, la jubilación no es ni mucho menos el pesado Etna del que nos habla Cicerón en *De senectute*. Y el trabajo que aún te queda por hacer, un acto de gratitud, de bondad y humanidad en un campus de Humanidades.

José Antonio Gómez Rodríguez

*Decano de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad de Oviedo*

Laudatio

Virtus Musicae

«He entregado una parte muy importante de mi vida a la Universidad, pero puedo decir que he recibido mucho más a cambio. Salgo agradecido y en paz». Esto escribía Ángel Medina Álvarez, catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo, excepcional docente y pionero investigador en numerosos ámbitos de la musicología española, en su blog *El otro a ratos*, el 1 de octubre de 2021.¹ En una entrada titulada «Adiós a las aulas», Ángel Medina afirmaba decir adiós a las clases, que no a la musicología, y recordaba su última lección magistral, presentada por el rector magnífico de la Universidad de Oviedo, Ignacio Villaverde, junto al decano de la Facultad de Filosofía y Letras, José Antonio Gómez. El acto tuvo lugar el 13 de septiembre de 2021 en el salón de actos de la Biblioteca de Humanidades, con aforo completo de estudiantes, colegas, compañeros y amigos.

En su última lección magistral, titulada *Virtus musicae: cuando suenan y sanan los cuerpos y las almas*, Ángel Medina habló de la resiliencia musical ante la enfermedad, un tema muy a propósito en medio de una pandemia mundial sin precedentes. Aquella última «clase» no dejó indiferente a un auditorio absorto en una disertación, en la que Ángel fue hilando asuntos relacionados con la teoría musical, la medicina popular, la mitología, la filosofía, la teología, la neurociencia, la capacidad sanadora de la música y la gestión de las enfermedades: pitagorismo, proporciones musicales, medicina premoderna (el ritmo del pulso arterial, los humores), las campanas, la teoría de los cuatro elementos, la sanación de las almas, los sufragios de las ánimas del Purgatorio..., todo perfectamente ensamblado en un discurso de gran erudición y, a la vez, cercano.² Una perfecta demostración,

¹ «Adiós a las aulas», Ángel Medina, 1-X- 2021, en <http://elotroaratos.blogspot.com/2021/10/adios-las-aulas.html>.

² El texto, en formato artículo y con el habitual aparato crítico, aparecerá en el número 21 correspondiente al año 2022, de la revista *Quintana: Revista del Departamento de Historia del Arte* de la Universidad de Santiago de Compostela. Véase <https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/index>.

en fin, de esa faceta suya de comunicador, con amplio dominio de la retórica y cualidades didácticas que siempre han estado presentes en su labor docente, ampliamente reconocida, como trataremos de resumir en las páginas de este libro.

Virtus Magistri

Viene al caso recordar aquí esta última lección magistral, porque nos introduce en el perfil del homenajeado para comenzar esta *Laudatio* –léase «Felicitación»-. Si agradecido está Ángel Medina a la institución universitaria, también agradecidos estamos todos sus compañeros del Departamento de Historia del Arte y Musicología, por haber convivido con él en nuestra Universidad. Y en prueba del agradecimiento, deseamos que este libro sea un sincero homenaje, si bien no se trata de un libro-homenaje al uso, es decir, formado por un ramillete de artículos de temáticas variadas, elaborados por colegas de la profesión en deferencia al compañero que se jubila. Nuestra intención ha sido hacer un libro diferente. Tras esta *Laudatio* imprescindible, una parte fundamental del libro consiste en la reedición de diecisiete trabajos del profesor Medina, agrupados bajo la rúbrica *Escritos académicos* que aquí se ha dividido en tres grandes capítulos. Así, hemos recopilado algunos de sus trabajos científicos en formato artículo o capítulo de libro, bien por ser pioneros en algún tema, por haberse convertido en referencias imprescindibles en sus respectivos campos, o por ser de difícil acceso.

La elección ha sido ardua, considerando la gran cantidad de trabajos que han salido de su pluma. Algunos de sus escritos son ahora de libre acceso en la web, o bien se han publicado muy recientemente en editoriales y revistas científicas de prestigio, motivo por el que hemos decidido publicar otros textos menos accesibles o bien trabajos sin duda imprescindibles para configurar el perfil científico de Ángel Medina. Tras un texto que Medina escribió en la *Miscel·lània Oriol Martorell* (1998) sobre la presencia de la música y la musicología en la Universidad de Oviedo, que consideramos un oportuno preámbulo, los capítulos se han organizado atendiendo a sus líneas de investigación más importantes: música española contemporánea, teoría musical y un tercero que incluye trabajos de naturaleza antropológica, temas asturianos que entendíamos imprescindibles y otros que no podían faltar por originales o, como diría Ángel, «infrecuentes», porque a él le gusta –y le define– lo infrecuente.

A continuación, en otro capítulo titulado *Cara al público* presentamos una selección de artículos de prensa y críticas musicales escritas por Ángel Medina con ese estilo literario, sensibilidad y refinado sentido de la proporción que le caracteriza. El capítulo se abre con una entrevista que el periodista de *La Nueva España*, Javier Neira, hizo al profesor Medina, recién cumplidos los 40 años, en la que se destacaba una frase suya, que encierra toda una declaración: «La música tiene números místicos». Las críticas y los artículos periodísticos muestran esa faceta del Ángel universitario que trasciende al lector de prensa, al aficionado que frecuenta los conciertos, a la ciudadanía, en definitiva. Somos conscientes de la importancia de las mismas, de la minuciosa atención y mimo que Ángel puso en realizarlas, convencido de la necesidad de que los académicos mantengan

una fluida relación con el entorno social, consciente de que la musicología debe llegar a todo el mundo. También hemos incluido una pequeña selección de *Notas al Programa* que Ángel Medina escribió con motivo de la celebración de algunos conciertos o eventos musicales muy específicos, como los conciertos del ciclo *Castrati* celebrados en la Fundación Juan March de Madrid, los conciertos con obras de maestros de capilla de la Catedral de Oviedo, o la *Misa de Gaita* celebrada en este mismo templo y en San Jerónimo el Real de Madrid.

Por último, el capítulo titulado *Testimonios* está elaborado con las aportaciones breves –por lo numerosas– de antiguos alumnos y alumnas suyos (hoy en día profesores universitarios, documentalistas, y gestores en instituciones públicas o privadas con las que colaboramos habitualmente), personal de archivos con los que Ángel tuvo una colaboración estrecha, directores de centros de documentación musical, colegas musicólogos de otras universidades españolas y alguna extranjera, algunas compañeras del Área de Historia del Arte que tuvieron una relación estrecha con Ángel, compañeros del equipo decanal de la antigua Facultad de Geografía e Historia, colegas de otras áreas con quienes Ángel trabajó en proyectos comunes, y los miembros del Área de Música de la Universidad de Oviedo. Al catedrático Emilio Casares le dimos la venia para que escribiera un no tan breve testimonio, por razones que no hace falta explicar.

En estos testimonios se narran vivencias, recuerdos, anécdotas, agradecimientos, retazos de una relación profesional y/o personal con Ángel que construyen el retrato de un académico singular e irreplicable que ha marcado, de un modo u otro, muchas trayectorias personales y profesionales. Nos hubiera gustado invitar a muchas más personas, en especial a esas decenas de antiguos alumnos/as hoy en día profesores de enseñanza secundaria por toda la geografía nacional, a quienes conocemos y sabemos que le recuerdan con devoción, pero no ha sido posible por comprensibles razones de espacio.

Doctissimus vir

Ángel Medina ha estado desde muy joven vinculado a la Universidad de Oviedo, cuyas aulas han sido siempre su «hábitat natural», como ha afirmado en más de una ocasión. Como estudiante de 21 años recién cumplidos –tras vivir tres «años sabáticos» durante los cuales interrumpió sus estudios para sumergirse en la lectura voraz y la reflexión propia de un espíritu libre, con un matiz un poco «ácata» si se quiere, que ya apuntaba la singularidad del futuro científico–, Ángel Medina inició la licenciatura en Geografía e Historia (especialidad de Historia del Arte) en el curso 1976/77. Curiosamente, el año en que Medina se matriculaba por primera vez en la Universidad de Oviedo, 1976, se doctoraba el profesor Emilio Casares Rodicio, quien, al curso siguiente, impartiría las nuevas asignaturas de *Historia de la Música* en 4.º y 5.º de la especialidad de Historia del Arte, que Medina habría de cursar.

Ángel Medina finalizó en 4 años –en lugar de 5– la licenciatura, en 1980, año en el que también formó parte como instrumentista y conferenciante del Grupo Difusión Musical. Tras elaborar y defender su memoria de licenciatura (titulada

Ramón Barce en la vanguardia musical española) en abril de 1982, y lograr el Premio Extraordinario de Licenciatura, Medina se doctoró en octubre de 1984, con una pionera tesis titulada *Vanguardias musicales en España. 1958-1980*, merecedora del Premio Extraordinario de Doctorado (1984). De aquellos años en los que escribía su tesis, compartiendo vivencias en Madrid con algunos músicos de la Generación del 51, Ángel siempre ha guardado unos recuerdos extraordinarios que rememora Elena Martín, viuda de Ramón Barce, en este libro. La tesis fue dirigida por Emilio Casares, su mentor, quien se convertiría en su amigo, admirador y compañero en la gran aventura de introducir los estudios de musicología en la universidad española, como recuerda en su testimonio el catedrático de la Universidad Complutense de Madrid.

Fueron tiempos de dedicación a la investigación, pero también a una intensa labor en el ámbito de la tan apreciada Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo, pionera desde principios del siglo xx en el contexto de la universidad española, y donde podríamos decir que «empezó todo» en lo concerniente a la musicología reglada ovetense. Emilio Casares había impulsado las Semanas de la Música (creadas en 1975), de cuya mano llegó el Festival Internacional de Música y Danza de Asturias, en 1982. Naturalmente, también estaban los numerosos y demandados cursos de verano. Ángel Medina se sumó inmediatamente a aquellos proyectos y trabajó intensamente con Casares: conferencias, talleres, gestión de conciertos, horas interminables en la imprenta revisando programas, notas y críticas de conciertos. «Si la ciudad de Oviedo goza en el siglo xxi de una llamativa oferta musical, ello es así, en buena medida, por el desarrollo de la Extensión Universitaria capitaneado por Emilio Casares», escribía Ángel en 2014.³

No menos intensa fue la labor en los medios de comunicación, como crítico musical en varios periódicos durante años, entre ellos *La Voz de Asturias* y *La Nueva España* (entre 1979 y 1984) o en revistas musicales de divulgación como *Ritmo*, *Música en España* y *Paralelo 2000*. Gracias a esta labor –no suficientemente apreciada en los *curriculum vitae* de los profesores universitarios–, las autoridades académicas y políticas de la Universidad, del Principado y de la ciudad de Oviedo fueron conscientes de algo en lo que Ángel siempre ha creído: que la música construye cultura y que las políticas institucionales respecto a la música son esenciales en la formación de la identidad cultural de una ciudad, una Comunidad Autónoma o una nación.

Emilio y Ángel construyeron un impagable tándem, cada uno con su papel: «Emilio Casares actuó siempre con una *anticipatio notae*», escribía Ángel aludiendo a la figura retórica musical que «consiste en que una nota disuena en un acorde por la sencilla razón de que pertenece al siguiente. Este es el sino de los que –incluso en medio de la incomprensión de los demás– se adelantan, exploran y señalan el camino correcto».⁴ A comienzos de los años ochenta, el maestro había mostrado los caminos de la docencia y la investigación a aquel joven brillante y

³ Ángel Medina: «Semblanza. La musicología en acción del profesor Emilio Casares», en María Nagore y Víctor Sánchez (eds.), *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid: ICCMU, 2014, pp. 17-27, 20.

⁴ *Op. cit.*, p. 27.

de futuro prometedor que aún no había cumplido los treinta años. Y Ángel Medina comenzó a transitar por ellos.

El camino docente para Ángel había empezado en 1983, con un contrato de encargado de curso nivel B –como se conocía entonces–, el mismo año en que publica su monografía sobre el compositor Ramón Barce. En 1985, Ángel Medina se convierte en profesor a tiempo completo al iniciarse la especialidad de Musicología en la Universidad de Oviedo en el curso 1985/86, única en España, impartiendo asignaturas inéditas en la universidad española, entre ellas Paleografía Musical, Historia de la Teoría Musical y Últimas Tendencias de la Música, materias que hubo de construir, con gran mimo, y que ya apuntaban hacia dónde se dirigirían sus investigaciones futuras. Formando parte del exiguo equipo de profesores, comandado por Emilio Casares, que tenía la responsabilidad de sacar adelante una nueva titulación universitaria en España –junto a María de las Cruces Morales y José Antonio Gómez, al año siguiente se incorporaría Beatriz Martínez del Fresno– en unos años de titánico trabajo y con escasos medios, Medina desarrolló y consolidó una extensa e impecable carrera docente, que dejaría una profunda huella en nada menos que treinta y seis promociones de musicólogos: una lectura a los testimonios recopilados en este libro da una imagen vívida de sus cualidades excepcionales y su carisma como docente, desde sus años iniciales hasta la última etapa de «profesaurio» (expresión cariñosa acuñada por su familia).

El gran esfuerzo docente no supuso el abandono de la crítica musical y los artículos en revistas. En la revista *Ritmo*, Medina puso la actividad musical de Oviedo en el mapa, haciendo reseñas sobre los cursos de Extensión Universitaria (1981), el Festival Internacional de Música y Danza de Asturias (1984), la temporada de ópera de septiembre de Oviedo (1984), la visita de Jean Jeanneteau al Monasterio de San Pelayo de Oviedo (1988), o sobre el inicio de la especialidad de Musicología.⁵ Data también de aquellos años el trabajo que Ángel Medina desarrolla como traductor. Esta labor queda reflejada en la versión española del original en francés *Monsieur Croche et autres écrits*,⁶ recopilación de la integral de las críticas musicales escritas por Debussy entre 1901 y 1915, y en la monografía *Robert Gerbard i la seva obra* escrita por su discípulo Joaquim Homs,⁷ traducida del catalán en colaboración con su esposa María Jesús Arboleya, profesora de Lengua y Literatura en enseñanza secundaria y bachillerato, e incluida en la colección Ethos-Música.

Ethos-Música era una colección gemela de Ethos-Arte, un proyecto editorial vinculado al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo: una colección especializada que recibió el nombre de *serie académica* y que Ángel co-dirigió con Emilio Casares. Con su afición al mundo de la fotografía y el diseño, el profesor Medina intervino en la imagen de las cubiertas de la colección Ethos-Música, y diseñó también el logo de la colección, llamado coloquialmente

⁵ Ángel Medina: «El esperado retorno de la música a la Universidad española», *Ritmo*, vol. 57, n.º 562, 1986, pp. 14-15.

⁶ Claude Debussy: *El señor corchea y otros escritos*. Ángel Medina (trad.). Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁷ Joaquín Homs: *Robert Gerbard y su obra*. Ángel Medina y M.ª Jesús Arboleya (trad.). Ethos Música n.º 16. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1987.

florculus, resultado de la combinación de un *torculus* en notación cuadrada con unas hojas y una clave de Do invertida, a modo de exótica flor crecida en las tierras de la teoría musical. En esta colección, Ángel publicó su primer libro sobre Ramón Barce (1983), y las ediciones críticas del Tratado *Ars Cantus Mensurabilis* de Franco de Colonia (1988) y el *Diccionario de Música* de Fernando Palatín (1990), sobre las que volveremos más adelante.

En febrero de 1987 Ángel Medina se convierte en profesor titular, y en 1992 –con treinta y seis años– accede a la cátedra: una carrera meteórica, considerando las exigencias de consolidar y mantener la joven especialidad de Musicología. La década 1990-2000 resultó definitiva en la reforma de los planes de estudios de la universidad española y, tras la marcha de Emilio Casares a la Universidad Complutense de Madrid, Ángel fue uno de los pilares fundamentales de la especialidad (hasta 1996), de la licenciatura de Musicología (hasta 2009) y luego del grado en Historia y Ciencias de la Música (hasta la actualidad). En 1993 se acometió la gran reforma de los planes de estudio. En el proceso se vivieron momentos delicados para la musicología universitaria, que exigieron arduas y agotadoras negociaciones con el Ministerio de Educación y Ciencia e innumerables viajes a Madrid. En aquellos años se hizo evidente la capacidad de consenso de Ángel Medina. Por ese motivo, Ángel también fue requerido para formar parte de varios órganos de gestión universitaria y, si bien declinó amablemente la invitación en algunos casos, en otros aceptó de buen grado; guarda un especial recuerdo de los años 1990 a 1995, durante los cuales formó parte del equipo decanal de la Facultad de Geografía e Historia, comandado por Adolfo Rodríguez Asensio. También dirigió el Departamento de Historia del Arte y Musicología (1995-1996), una tarea exigente, compleja y delicada que Ángel llevó a cabo con una finura, precisión y diligencia propias de un director de orquesta, logrando armonizar y empastar los sonidos de profesores de muy diverso signo y condición.

Tras la señalada reforma de los planes de estudio se inició un nuevo camino en 1996, con la implantación de la licenciatura en Musicología, un título de segundo ciclo. Ángel continuó volcándose en la música contemporánea, y la materia Últimas Tendencias de la Música, aun siendo de carácter optativo, gozó de una altísima demanda en la licenciatura, sin duda gracias a su dedicación pedagógica. Asimismo, Ángel puso un especial cuidado en consolidar la asignatura optativa Música Asturiana, imprescindible en nuestro Plan, y en fortalecer las materias obligatorias de Paleografía Musical o Teoría de la Música, de alta complejidad y profunda especialización.

Aquella década de 1990-2000 también está marcada por la elaboración del gigantesco proyecto del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* codirigido por Emilio Casares, el padre José López Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, que se iba haciendo voz a voz, página a página, y en el que Ángel Medina tuvo un papel esencial. Asimismo, Medina publicó numerosas entradas en otros diccionarios musicológicos internacionales, como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Reino Unido), *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Alemania).

El Plan de Estudios de 1996 atravesaría sucesivas reformas hasta la llegada del Espacio Europeo de Educación Superior en 2009. En las innumerables reuniones

negociaciones y discusiones académicas que ello supuso, el criterio de Ángel fue siempre una referencia: sus opiniones se escuchaban con interés y, sobre todo, respeto. Ángel nos animaba a trabajar en equipo, a admitir las discrepancias científicas y estratégicas, y a llegar a consensos, algo nada fácil en grupos interdisciplinarios amplios que se enfrentaban al espinoso asunto del diseño y reforma de una titulación universitaria. Con ese talante, Ángel apoyó sin fisuras la introducción de materias nuevas, apostando por el equilibrio entre la musicología histórica, sistemática y la «nueva musicología» que planteaba la necesidad de cuestionar las narrativas tradicionales, un asunto que provocó no pocas discusiones entre los miembros del Área de Música, como es lógico dada la complejidad epistemológica de la disciplina.

Cuando el Grado comenzó su andadura, no tuvo reparos –todo lo contrario– en dar clase en el curso de primero, algo inusual en un catedrático, y se hizo cargo de una materia nueva, Introducción a la Musicología. La materia exigía un «peso pesado» para ofrecer al estudiante que se inicia en el grado una mirada global a la disciplina: difícil tarea la de ensamblar erudición, profundidad y capacidad didáctica, y de empatizar con los recién llegados a las aulas universitarias. No hace falta decir que fue un éxito que no solo se ha visto reflejado, año tras año, en las encuestas, sino que trajo consigo el «premio naranja» de los estudiantes noveles, detalle que no por anecdótico carece de importancia.

A lo largo de todos estos años, numerosos licenciados y graduados anhelaron que Ángel dirigiera sus tesis doctorales, por su talla científica, pero también porque era siempre cercano, amable, de juicio crítico atinado, constructivo en sus comentarios y sugerencias, y una garantía de que la tesis llegaría a buen puerto. Con todo, el doctor Medina era extremadamente cuidadoso en la selección de temas musicológicos que dirigir, de manera que, con la honestidad científica y la generosidad que siempre le han caracterizado, derivaba a algunos estudiantes a los despachos de otros compañeros de departamento quienes, en su opinión, podían hacerse cargo de aquellos proyectos de tesis. En más de una ocasión le hemos escuchado afirmar que «hay que dar juego» a todos los profesores del departamento, profesionales cualificados que debían tener la oportunidad de dirigir tesis y becas de investigación, otra faceta de la docencia especialmente exigente.

En las páginas siguientes nos centraremos en su faceta de investigador, fundamental e imprescindible. Pasaremos revista a sus publicaciones más relevantes, no siendo posible por falta de espacio comentar las numerosas ponencias en congresos nacionales e internacionales presentadas por Medina, que arrancan con su participación en el Congreso Internacional «España en la música de Occidente», celebrado en Salamanca en 1985. Desde los años ochenta hasta la actualidad, Ángel Medina se ha convertido en una referencia incuestionable de la musicología española e internacional. Sus obras, de una solidez sin fisuras en campos muy diversos, gozan de gran admiración y respeto. Su versatilidad es original e irreplicable. Destacan, en primer término, las investigaciones sobre música contemporánea en España –esa música «picuda» a la que tantas veces se ha referido–, ámbito en el que fue pionero con la realización de su tesis doctoral; luego vendría la musicología propia de un humanista y filósofo (en honor a su segunda gran línea de investigación, la teoría de la música), y, más adelante, la musicología de

vocación antropológica (línea a la que se ha dedicado en los últimos años), sobre las que ahondaremos un poco en las siguientes páginas.

En algunos de sus trabajos podría hablarse de musicología «en los márgenes» –por utilizar una expresión polivalente–, algo que le ha acompañado siempre, al dedicarse a asuntos originales, aparentemente «fronterizos», infrecuentes y sin transitar, bien porque requieren la amplia erudición que exige un musicólogo humanista, o bien porque son temas muy específicos que exigen rigurosa especialización; sin olvidar su faceta de descubridor de manuscritos inéditos o joyas bibliográficas, su pasión por lo sacro en todas sus dimensiones, épocas y liturgias, y naturalmente su condición de medievalista, un bien escaso en la musicología nacional. Para completar este panorama tan plural, Ángel Medina jamás ha olvidado su condición de asturiano y ovetense, dedicando parte de sus investigaciones a la música de Asturias.

La música contemporánea española

La labor del profesor Medina en el ámbito de la creación musical española contemporánea se inicia con la elección del tema de su tesis doctoral, *Vanguardias musicales en España, 1958-1980 (Área madrileña)*, antes mencionada. Ángel Medina es autor de monografías y numerosos artículos o capítulos de libro. No tenemos espacio suficiente en estas páginas para dar cuenta pormenorizada, pero sí para referenciar algunos de los títulos que marcaron el camino por el que luego transitarían otros muchos estudios musicológicos. Sus libros *Ramón Barce en la vanguardia musical española* –primera monografía sobre el eminente compositor de la Generación del 51–, *Josep Soler; música de la pasión* –texto de referencia sobre el compositor catalán de la misma generación– o *El compositor Miguel Ángel Coria. Un compositor entre la vanguardia y la posmodernidad* (este último en colaboración con Daniel Moro) son hitos fundamentales.

Dedicada a Ramón Barce está su primera publicación en forma de libro: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*,⁸ fruto de un dilatado periodo de trabajo junto al compositor madrileño que se desarrolló desde los primeros años ochenta. Ramón Barce ha sido –creemos– un faro en las relaciones de Medina con la composición y con los compositores actuales. Barce representa, de algún modo, un espejo en el que Ángel Medina se ha mirado, espejo que le ha devuelto y compensado con el respeto que ambos tienen en el contexto musicológico académico. Su amistad a lo largo de casi treinta años está jalonada de encuentros e intercambios intelectuales muy significativos, tristemente interrumpidos por el temprano fallecimiento del compositor. Así podemos comprobarlo, entre otros escritos de Medina, en «Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)»,⁹ mucho más que un obituario en memoria del compositor y amigo falle-

⁸ *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones. Oviedo, Colección Ethos-Música, 1983.

⁹ «Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 17, 2008, pp. 7-22. En <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61135>.

cido, precisamente publicado poco después de «Ramón Barce. Mucho más que setenta años».¹⁰

A partir del libro sobre Barce, décimo volumen incluido con sabio criterio en la política editorial de la Universidad de Oviedo a través de su colección Ethos-Música, las publicaciones de Medina en este campo se multiplican, y lo hacen fundamentalmente en forma de artículos, ponencias y comunicaciones en congresos. «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid» es el título de una de las dos aportaciones que el profesor Medina realizó en el transcurso del Congreso Internacional «España en la música de Occidente», celebrado en Salamanca en el año 1985, cuyo texto se publicó en las actas de dicho encuentro,¹¹ un magnífico trabajo recuperado en 2001 para las páginas de *Cuadernos de Música Iberoamericana*¹² y que, por su trascendencia y carácter pionero, hemos incluido asimismo en este libro homenaje. La segunda de ellas, «Crisis o reafirmación en la música española actual»,¹³ propone una interesante reflexión sobre el devenir de las distintas líneas estéticas y técnicas desarrolladas en España en los años setenta y ochenta del siglo pasado.

Cronológicamente –por establecer un orden que ilustre la trayectoria de los intereses de Medina– le siguen dos trabajos de referencia: «Acerca de las nuevas grafías en la música española», un texto de 1988 incluido en el libro homenaje al profesor Carlos Cid,¹⁴ y «Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España».¹⁵ En ambos casos elige Medina temas de absoluta actualidad en el momento en que fueron publicados: por un lado, la necesidad de nuevas formas de representación gráfica que respondan a las demandas de conceptos sonoros inéditos cuyo uso va imponiéndose en la escritura musical contemporánea; por otro, la descripción de la recepción en nuestro país de un género hasta el momento ignorado en las líneas más tradicionales de creación sonora que se conocían en España, la música abierta. A partir de la creación de *Música Oberta* (Barcelona, 1962), iniciativa protagonizada por el compositor catalán Josep M. Mestres Quadreny, la proliferación de obras surgidas sobre la base de un concepto generado en comunión con el planteamiento expuesto por Umberto Eco en *Opera aperta*, precisamente el mismo año, no deja de ofrecer constantes muestras del éxito de la creación abierta entre las filas de los compositores españoles. En atención a la

¹⁰ «Ramón Barce. Mucho más que setenta años», Jesús Villa Rojo (coord.), *Músicas actuales: ideas básicas para una teoría*. Bilbao, Ikeder 2008, pp. 121-126.

¹¹ «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid», en José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Francisco Casares Rodicio (coords.), *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, vol. 2. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 1987, pp. 368-398.

¹² *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 337-366. En <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61223/4564456547891>.

¹³ «Crisis o reafirmación en la música española actual», en José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Francisco Casares Rodicio (coords.), *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, vol. 2. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) 1987, pp. 433-442.

¹⁴ «Acerca de las nuevas grafías en la música española», *Homenaje a Carlos Cid*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1989, pp. 277-290.

¹⁵ «Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España», *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC* n.º 51, 1996, pp. 217-232.

relevancia de estos dos trabajos, y al hecho de que marcaban la trayectoria de un contemporaneista que se sumergía en terrenos inexplorados en el primer lustro de los años noventa, hemos incluido estas aportaciones en el presente volumen.

Igualmente es sobresaliente su participación en numerosos congresos nacionales e internacionales centrados en este tema, así como en cursos, simposios y coloquios en los que sus aportaciones han sido publicadas en formatos diversos. Para el congreso *La ópera en España e Hispanoamérica* celebrado en Madrid en 1999, propone Ángel Medina su ponencia «Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil». ¹⁶ La fecha de partida para trazar un panorama complejo y controvertido le sirve al propósito de esbozar las circunstancias en las que se desarrollan las programaciones del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y del Teatro Real de Madrid, el auge de las temporadas de provincias en un contexto cultural más que mediocre, para llegar a poner sobre la mesa una cuestión en torno a la creación operística española: «¿Hay un itinerario generacional?». Para su descripción ofrece los casos catalanes de Josep Soler, Joan Guinjoan y Xavier Benguerel que, si bien no son de la misma generación, sí esbozan una línea que define el panorama de la Barcelona de los años ochenta. Completa su visión con el caso a todas luces excepcional del compositor madrileño Luis de Pablo, y con las manifestaciones más novedosas de una tipología diversa de géneros a medio camino entre el teatro musical, el *happening* y las músicas de acción. En esta línea de contextualización del panorama musical español del siglo pasado destaca «Música española 1936-1956. Rupturas, continuidades y premoniciones», una aportación al Congreso Nacional «Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)» ¹⁷ en la que Ángel Medina nos ofrece su visión meridiana sobre un escenario cambiante al ritmo de los tiempos, de las propuestas caducas y de las pautas de un futuro inmediato. Con estos dos trabajos completamos la selección de escritos de Ángel Medina del capítulo dedicado a la música contemporánea en España.

La creación musical en el contexto histórico-político de la transición española ha sido otro de los temas por los que Medina se ha interesado en varias ocasiones, dejándonos muestras de su acertada visión en un texto incluido en el homenaje al profesor Luis G. Iberní, dedicado a la «Gestión musical en la transición democrática: el caso de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (1981-1986)». ¹⁸ Este interés se prolonga con un sesgo más bien de tipo histórico en «Acotaciones musicales a la transición democrática en España». ¹⁹ Si en el primero Ángel Medina realizaba una aproximación política a la gestión de una

¹⁶ «Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil», en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 2, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 373-391.

¹⁷ «Música española 1936-1956. Rupturas, continuidades y premoniciones», en Ignacio Luis Henares, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zaldouondo y María Isabel Cabrera García (coords.), *Actas del Congreso Nacional «Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)»* vol. 1. Universidad de Granada 2001, pp. 59-74.

¹⁸ «Gestión musical en la transición democrática: el caso de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (1981-1986)», en Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez Pajares (coords.), *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp. 435-450.

¹⁹ «Acotaciones musicales a la transición democrática en España», en Celsa Alonso (coord.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, ICCMU, 2010, pp. 267-282.

entidad fundamental, en el segundo, donde daba a conocer una documentación inédita, el profesor Medina recorría la actividad del colectivo profesional de los músicos y las políticas musicales institucionales durante la transición, problemas, proyectos y realidades que configuran un panorama atento a la reivindicación de derechos sindicales, libertad de asociación, compromisos políticos y una nueva lectura del valor de lo propio.

No se olvida Medina de los lazos que unen la música de España con Centroamérica y Sudamérica, y así lo refleja en «Presencia de los músicos de América en la nueva música española»,²⁰ un estudio donde proporciona datos bibliográficos que vinieron a cubrir la laguna editorial que padecía España en los años sesenta y setenta en materia de creación musical durante el siglo xx. En él se abordan cuestiones fundamentales, desde la introducción a las vanguardias musicales hasta los monográficos imprescindibles dedicados a la Escuela de Viena, a compositores de primera línea como Igor Stravinsky o Béla Bartók, o bien se plantean temas de los que hasta 1970, fecha de publicación de *Música española de vanguardia* de Tomás Marco, se carece de información, como bien apunta Medina en unas páginas en las que los nombres de Luis Campodónico y Pablo Garrido, los Festivales de Música de América y España, los pioneros de la electroacústica en Chile e iniciativas sustantivas como el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea y el Consejo Iberoamericano de la Música iluminan un panorama carente de estudios sobre el tema.

Junto a artículos diversos dedicados a compositores que Ángel Medina ha abordado en estudios más o menos extensos –y entre ellos es necesario citar aquí el que lleva por título «Homs, discípulo agradecido»–,²¹ tres nombres mayores de la música española contemporánea han sido objeto de estudio y profundo análisis en su haber investigador: Ramón Barce, Josep Soler y Miguel Ángel Coria. Sobre Barce no añadiremos a lo ya citado más que el recuerdo presente en las reflexiones vertidas en el blog *El otro a ratos*, al que más adelante dedicaremos unas palabras. A Josep Soler le ha dedicado nada menos que tres ediciones de su libro *Josep Soler: música de la pasión*²² y diversos artículos; entre ellos resulta oportuno citar aquí al menos el titulado «Josep Soler. La historia y la inspiración, la noche y la luz».²³

Su estudio monográfico dedicado a la figura de Josep Soler recorre la obra del compositor de Vilafranca del Penedés, un autor prolijo en toda la extensión de la palabra, formado con Taltabull y discípulo de Leibowitz en París que es, además, uno de los contadísimos nombres sobresalientes del expresionismo musical más puro. Ángel Medina ha sabido acercarse a este hombre de personalidad compleja

²⁰ «Presencia de los músicos de América en la nueva música española», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, Madrid, ICCMU 1996, pp. 217-230. Puede consultarse en <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61316/4564456547983>.

²¹ «Homs, discípulo agradecido», *Música d'Ara n.º 7, Homenatge a Joaquim Homs*. Monográfico de la ACC dirigido por Marta Cureses de la Vega. Barcelona, Associació Catalana de Compositors, 2004, pp. 45-49.

²² *Josep Soler: música de la pasión*. Madrid, ICCMU 1998, 2000 y 2011.

²³ «Josep Soler. La historia y la inspiración, la noche y la luz», en Joan Cuscó i Clarasó (coord.) *Josep Soler i Sardà: componer y vivir*. Zaragoza, Libros del innombrable 2010, pp. 7-14.

-casi diríamos difícil- e interesante en la expresión de sus ideas, en ocasiones umbrío en el desarrollo de sus principios, pero que se revela, por el contrario, muy asequible desde el aspecto didáctico. Apegado a una estética que desde sus inicios en la composición está presidida por los principios de la Escuela de Viena, en este libro Medina aborda el estudio de su producción musical desde esas primeras creaciones de los años cincuenta, dedicadas a multitud de géneros, entre los que sobresale sin duda la ópera; casi una veintena de obras escénicas, género en el que destacan las óperas *Agamemnon* (1960, revisada en 1973), *La tentation de Saint Antoine* (1964), *Edipo y Yocasta* (1972), *Jesús de Nazaret* (1974-1985), *Nerón* (1985, sobre un texto propio), *Macbeth* (1989), *Frankenstein* (1996) o *El Mayor Monstro los Celos* (1997) sobre texto de Calderón de la Barca -de quien respeta la palabra «monstro» en su título-, que sirve de inspiración a sus propósitos de ahondar sobre el género humano desde una perspectiva trágica. Se trata del trabajo monográfico más interesante abordado por Medina hasta la fecha, habida cuenta de la diversificación de escrituras del compositor catalán, divididas prácticamente a partes iguales entre la composición y los textos de naturaleza variada.

Para un creador prolífico como Soler, escribir resulta un acto tan natural como componer, y ambos son ejercicios necesarios, como se encarga de recordarnos Ángel Medina en su estudio. Por esta razón incorpora al mismo, junto a la abundantísima producción musical, los tratados, manuales, traducciones y estudios diversos publicados o inéditos. A través de las páginas de este libro, Ángel Medina nos revela hasta qué punto pensamiento filosófico y criterio analítico se mezclan en Soler con imbricación similar a la que se da entre su música y su poesía. Un ideario traducido en la preocupación por rescatar lo esencial del pasado sonoro, las inquietudes formales, estructurales, junto al sentimiento trágico que encierra el acto creador y que solo puede ser expresado en términos poéticos. Este sentimiento brota de su interior y se proyecta sobre todo lo que escribe, sea música o texto, con un sentido de introspección manifiesto. De ahí que solamente el carácter de Ángel Medina, afable en el trato personal con Soler, y su tenacidad investigadora, constante en el empeño, hayan hecho posible las tres ediciones dedicadas a su vida y obra.

Todas estas investigaciones de Medina se han imbricado y han enriquecido su labor en el ámbito del doctorado a lo largo de su dilatada trayectoria, origen de un número significativo de tesis doctorales centradas en el contexto musical contemporáneo. Tras la primera tesis realizada por Marta Cureses de la Vega, titulada *González Acilu. En la frontera de la música y la fonética* (1993), llegaron otras: *El compositor Fernando Remacha* (1997) de Marcos Andrés Vierge, *La experimentación vocal en la nueva música española* (1998) de Belén Pérez Castillo, *La música argentina para piano: del neoclasicismo a neoexpresionismo* (2001) de Julio Ogas Jofré, *Cien años de guitarra en Chile (1880-1980). Del salón criollo a la sala de conciertos* (2003) de Cristhian Uribe, *El compositor Miguel Alonso Gómez (1925-2002)* (2009) de Ana Pozo Nuevo, *Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero* (2009) de Itziar Larrinaga Cuadra, *La música de Llorenç Barber* (2015) de María de los Remedios Vázquez González, *Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982* (2015) de Miriam Mancheño Delga-

do (codirigida con Julio Ogas), *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Contextualización y análisis de su obra en la vanguardia musical española* (2015) de Daniel Moro Vallina, *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología* (2016) de Diego García Peinazo (asimismo codirigida con Julio Ogas) y *Creación musical académica en la transición democrática española (1975-1982)* (2020) de Ana Toya Solís Marquínez.

Estos trabajos conforman el eje fundamental de las 17 tesis doctorales dirigidas (otras están vinculadas a la teoría musical y a la música medieval) que son una muestra excelente de su labor pausada y firme, siempre intachable, varias de ellas con meritorios premios extraordinarios de doctorado y otros otorgados por otras instituciones de prestigio. Esta labor de dirección ha tenido continuidad en sus últimas publicaciones en el campo de la música española contemporánea, realizadas en colaboración con antiguos doctorandos –hoy ya profesores universitarios– como Daniel Moro y Ana Toya Solís. Con el primero ha compartido la realización de un libro próximo a ver la luz dedicado al compositor madrileño Miguel Ángel Coria, sobre el que ya había escrito Medina un interesante artículo titulado «La *Gebrausmusik* libertaria y fourieriana de Miguel Ángel Coria».²⁴ Con Ana Toya Solís ha escrito mano a mano el artículo «Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los 70: cantos de compromiso y esperanza».²⁵ Como los intereses de Ángel Medina siguen desarrollándose en esta misma línea, pese a haber dejado la docencia universitaria, o precisamente por ello, ahora que dispone de tiempo suficiente para dedicarlo a su trabajo de lectura y escritura, es muy posible que en un futuro próximo nos ofrezca alguna de sus sabias reflexiones en este ámbito.

La cohesión de un grupo

Muchas de estas investigaciones se desarrollaron bajo el paraguas del Grupo de Investigación Diapente XXI, que se gestó en la Universidad de Oviedo allá por el año 2001, con un proyecto inicial titulado *La generación musical de 1951* que Ángel Medina lideró junto a las investigadoras Marta Cureses de la Vega (Universidad de Oviedo) y Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada). Con la vocación de consolidar la línea de investigación en música española del siglo xx, Ángel Medina encabezó un nuevo proyecto de I+D+i titulado *Veinte años de música española (1960-1980): en el camino hacia Europa* (2002-2005). El grupo de investigadores que lo sustentaban entonces eran cinco: Diapente. Se sumaron entonces Celsa Alonso y Julio Ogas, y el proyecto contó asimismo con la becaria predoctoral Itziar Larrinaga.

²⁴ «La *Gebrausmusik* libertaria y fourieriana de Miguel Ángel Coria», en María Nagore y Víctor Sánchez (coords.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid, ICCMU, 2014, pp. 451-462.

²⁵ Ángel Medina y Ana Toya Solís: «Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los 70: cantos de compromiso y esperanza», *Cuadernos de Etnomusicología*, SIBE, n.º 13, 2019, pp. 112-141. Puede consultarse en <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/13-medina-y-toya.pdf>

Ángel Medina deseaba poner énfasis en la interdisciplinariedad, la internacionalización, la consideración de los permanentes intercambios entre la música española y las músicas de Latinoamérica, y también consolidar nuevas líneas de investigación como las músicas populares urbanas, o la música y los medios de comunicación audiovisual. De este modo, Diapente XXI continuó ampliando el número de investigadores y becarios, temas de investigación, perspectivas metodológicas y objetivos, con nuevos proyectos que se fueron enlazando con los años, comenzando con *Música española de la posguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica* (ya con nueve miembros), activo entre 2006 y 2009.

Su atención a los intercambios entre España y Latinoamérica venía de atrás: ya mencionamos que, en 1996, en el primer número de la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Ángel Medina publicaba un artículo sobre la presencia de los músicos de América en la música española del siglo xx, importantísima para entender la llegada de la vanguardia y de manera particular la música electroacústica. Por otra parte, esta querencia profunda por Latinoamérica hundía sus raíces en la cercanía de Ángel a la Nueva Canción Chilena –y en particular a la figura de Salvador Allende– desde sus años jóvenes: un repertorio sobre el que, en fechas recientes (2019) ha publicado un artículo en coautoría con su última doctoranda, Ana Toya Solís, al que antes se ha aludido.

Por otra parte, los lazos con la musicología latinoamericana se fortalecieron gracias a la participación de Ángel Medina en la Red Temática de Docencia Contrapunto, aprobada por la Agencia Española de Cooperación Internacional en 1997, para el desarrollo de actividades de intercambio durante 3 años en la Universidad de la República Oriental de Uruguay, Universidad Católica de Chile, Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina), Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Valladolid y Universidad de Oviedo. Este fue el contexto de la estancia de Ángel Medina en Santiago de Chile allá por 1998, donde frecuentó la Universidad Metropolitana, la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile; ahí estaba el germen de la presencia generosa de investigadores latinoamericanos en los proyectos de Diapente XXI, de países tan dispares como Uruguay, Chile, Argentina, Cuba o Brasil, una de las señas de identidad del Grupo de Investigación.

Los proyectos del Grupo fueron creciendo en masa crítica, en temas de investigación, en universidades implicadas y en financiación. El proyecto *Música y cultura en la España del siglo xx: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica* (2010-2012) lo confirma: con 18 investigadores de varias universidades nacionales y extranjeras, con la intención de no discriminar entre las músicas académicas, populares, tradicionales y vernaculares, se puso énfasis en el papel de la música en la construcción identitaria. La apertura de miras y la solidez de Ángel Medina garantizaron el éxito de los proyectos y la construcción de un equipo solvente, con investigadores senior, jóvenes investigadores y becarios que siempre recibían un trato exquisito de su IP. El grupo se ha distinguido por su alta capacidad formativa, siguiendo las indicaciones de Ángel Medina, muy sensible a la necesidad de apoyar la formación de jóvenes investigadores y futuros profesores universitarios, porque siempre ha defendido

que el relevo generacional es imprescindible en los equipos científicos y las plantillas docentes.

Desde 2012 se han sucedido los proyectos y se ha consolidado el Grupo, acreditado por la ANEP desde 2015, ahora denominado Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica «Diapente XXI» (GIMCEL). Una faceta a destacar en el profesor Medina es su capacidad táctica y su visión de futuro, que ha sabido inculcar a sus discípulos y compañeros de grupo. Así, en 2013, Ángel Medina tuvo clara cuál era la estrategia a seguir en relación al futuro de GIMCEL, que pasaba por modificar su posición en el Grupo, consciente por otra parte de algunos problemas de salud que, finalmente, han conducido a su jubilación a los 65 años, sin que en ningún momento su horizonte fuera alcanzar la categoría de emérito, pese a que varios compañeros y responsables del departamento se lo plantearon: este es un detalle no menor que dibuja otra línea de su perfil. Por tanto, con la generosidad y humildad que le definen, en 2013 Ángel Medina cedió la dirección a la profesora Celsa Alonso y promovió ese relevo generacional, si bien siguió participando activamente en un nuevo proyecto (*Música y cultura en España en el siglo xx: discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica*, 2013-2015), con valiosísimas aportaciones, a la vez que se ampliaba el Grupo a 22 miembros. Desde entonces se ha finalizado con éxito otro proyecto coordinado con la Universidad Complutense de Madrid, *Música y discursos culturales en España y América en el Mundo contemporáneo* (entre 2016 y 2019), que en el subproyecto de la Universidad de Oviedo contaba con 18 investigadores: continuaba la ampliación de horizontes (a América del Norte), dimensión internacional, masa crítica y capacidad formativa, siempre bajo la mirada atenta y la capacidad de promover iniciativas de Ángel Medina.

En la actualidad, GIMCEL tiene 29 integrantes y está desarrollando 3 proyectos paralelos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2020-2024), además de otras ayudas y contratos de investigación: así, el Grupo diversificó equipos y temáticas (música, cine y comunicación audiovisual, producción discográfica, transculturación y migraciones entre España y el cono sur americano), para poder rentabilizar mejor el capital humano y la financiación. Nada de esto habría sido posible sin el apoyo de Ángel Medina, extraordinariamente activo en trabajos, propuestas, ideas y estrategias, porque el «alma» del Grupo siempre tuvo claras varias cosas. La primera, que había que arropar y ayudar –sobre todo en la época de crisis en la que hubo pocos medios económicos– a los becarios y los jóvenes profesores asociados. La segunda, que las trayectorias académicas personales y colectivas hay que diseñarlas con coherencia y planificación, siguiendo esa máxima de que a veces «menos es más» –o, sobre todo, «mejor»–, que se ha de buscar el equilibrio entre las exigencias de las agencias de evaluación de la actividad investigadora y la coherencia y el trabajo concienzudo, sin caer en la dispersión y en el espíritu acumulativo muchas veces engañoso. Esas enseñanzas y ese magisterio han sido muy importantes para todos sus discípulos. Aún hoy, cuando Ángel viene a visitarnos al Campus, sigue vivamente interesado en el desarrollo de la investigación del que siempre será *su* Grupo.

La teoría musical y la música religiosa

La dedicación académica del profesor Medina a los temas de teoría musical se inició en la década de 1980 con los «años de galeras» de su propia formación musicológica. Los Cursos de Canto Gregoriano en el monasterio de San Pelayo de Oviedo, bajo la acogida de las benedictinas y con el privilegio de recibir docencia de lo más granado del panorama gregoriano del momento, los ensayos del repertorio a interpretar, las conferencias, la formación de una Asociación de Amigos del Canto Gregoriano... Todo ello despertó el interés de quien aún estaba en una etapa de apasionada recepción de saberes. Ya docente en ciernes en la jovencísima especialidad de Musicología en Oviedo, Ángel Medina se formó privadamente en paleografía musical con el Dr. José López-Calo durante el curso académico 1984-1985, de manera específica sobre la notación blanca proporcional del Renacimiento, pues ya se había formado por su cuenta en semiología gregoriana con los textos de Eugène Cardine, así como en notación franconiana.²⁶ La teoría musical ha sido un puntal en su docencia desde los inicios de la antigua especialidad de Musicología. El profesor Medina impartió esta disciplina en solitario durante mucho tiempo hasta que, fiel a su espíritu colaborativo y su idea de crear escuela, compartió esta materia durante algunos cursos académicos con María Sanhuesa Fonseca.

La producción científica del profesor Medina en teoría musical tuvo una característica peculiar e interesante, por los propios inicios de la especialidad de Musicología en la Universidad de Oviedo. Conscientes de la necesidad de edificar aquella estancia desde los cimientos en la casa académica común, los profesores Casares y Medina se lanzaron entonces a dotarla de una biblioteca apropiada, situada en principio en el mismo seminario de Musicología. Si las compras bibliográficas nutrieron aquellos primeros fondos, la producción académica inicial del profesor Medina se orientó en el mismo sentido, con el propósito de dotar de herramientas valiosas y textos básicos a los alumnos de la todavía jovencísima especialidad. De ahí vino su edición y traducción española del *Ars cantus mensuralis* de Franco de Colonia, con el título *Tratado de canto mensural*, que ha sido y sigue siendo un texto clave para las asignaturas de Teoría Musical y de Paleografía, publicado en la serie académica de la colección Ethos-Música.²⁷ También compilaría un repertorio de ejemplos, bajo el título *Láminas de paleografía musical, siglos IX-XIII* (Universidad de Oviedo, 1991), como útil antología para sus clases de esta disciplina pues, aunque ahora se disponga de digitalizaciones de manuscritos musicales con enorme calidad, aquellas láminas en blanco y negro fueron modélicas en su momento.

La vertiente medievalista de su investigación continuó con un auténtico hito de 1993: su análisis del repertorio litúrgico y la teoría musical de la Orden del

²⁶ Lo relata Medina en una emotiva entrada de su blog: «José López-Calo: en el adiós a una leyenda de la Musicología», *El otro a ratos*, (12-V-2020) (<http://elotroaratos.blogspot.com/2020/05/jose-lopez-calo-en-el-adios-una-leyenda.html>).

²⁷ Franco de Colonia: *Tratado de canto mensural*. Traducción, estudio preliminar y notas de Ángel Medina. Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, (Col. Ethos-Música, Serie Académica, 1), 1988.

Císter, en un trabajo publicado con motivo del aniversario de la consagración de San Salvador de Valdediós, que incluimos en este libro-homenaje.²⁸ Este tema preocupó a Ángel Medina por lo malinterpretado que había sido en otros tiempos, en los que se arrojó sobre los cistercienses el estigma de ser unos simplificadores insensibles de los melismas en el repertorio gregoriano; el claro análisis de Medina incide en el consciente planteamiento estético del fundador de la orden para acometer esta «cirugía» en el repertorio, como la denominó en conferencias y entrevistas en la prensa.

Otro aspecto de su interés por el mundo medieval se recoge en «Los instrumentos en los teóricos medievales», resultado de su fascinante ponencia en el congreso auspiciado por la Fundación Barrié de la Maza y la Universidad de Santiago de Compostela en torno a los instrumentos del Pórtico de la Gloria, que también reeditamos en este ejemplar.²⁹ No es un texto de organología al uso, aunque el título pueda inducir a pensarlo; analiza la presencia de los instrumentos en la teoría musical medieval, con su simbolismo y cualidades, a través de una amplísima muestra de fuentes, citas y comentarios. Nada más lejos de muchos artículos que incluyen un abundante material gráfico y un escaso análisis, pues aquí prima la exégesis.

El interés y su dedicación a la Edad Media se rubricaba en 1995 en la tesis doctoral de Carmen Julia Gutiérrez González, *La Himnodia medieval en España*, defendida en la Universidad de Oviedo en 1995: el maestro creaba escuela. Pero la inquietud teórico-académica del profesor Medina no se quedaría en su «primer amor» por lo medieval, sino que expandió sus horizontes a otros contextos, estéticas y épocas. Fiel a su máxima de explicar lo que siempre había sido malinterpretado, analizó los presupuestos estéticos de la controvertida reforma de la música religiosa con el *Motu Proprio* a comienzos del siglo xx a través de la producción musical del P. Prieto, en un pionero artículo de 1994;³⁰ luego volveremos al *Motu Proprio*. Y de nuevo un salto atrás, aunque nunca en el vacío, con su edición crítica del tratado de Juan Antonio Vargas y Guzmán, *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, publicado en 1994, que marca un hito por dos motivos: la edición actual de un texto teórico, integrado en una edición crítica de las tres versiones del tratado, y la labor de recuperación patrimonial de dicha fuente.³¹ Medina, en una de sus incansables visitas a las librerías «de viejo» de Oviedo, había descubierto un nuevo manuscrito del tratado, el primero en el mundo sobre la guitarra barroca de seis órdenes: no estaba fechado en Veracruz en 1776 -como

²⁸ «El ascetismo de la teoría musical cisterciense», *Valdediós. Libro conmemorativo del MC aniversario de la consagración del templo de San Salvador de Valdediós*, «El Conventín», 1893-1993 (Oviedo, Arzobispado y Caja de Asturias, 1993, pp. 91-104).

²⁹ «Los instrumentos en los teóricos medievales», *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, vol. 1, pp. 113-160).

³⁰ «El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del *Motu Proprio*», *Studium Ovetense*, xxii, 1994, pp. 121-144.

³¹ *Explicación de la guitarra* de Juan Antonio de Vargas Guzmán, edición de Ángel Medina. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994. A este libro precedió su artículo «Un nuevo manuscrito del tratado de guitarra de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773)», *Inter-American Music Review*, x, 2, 1989, pp. 61-67.

los dos manuscritos que ya se conocían, conservados en Ciudad de México y en Chicago-, sino en Cádiz, en 1773, razón por la cual era la fuente príncipe que procedía de la metrópoli. El manuscrito español era el más completo, dado que tenía una introducción y tres tratados dedicados a la guitarra de rasgueado, de punteado y haciendo la parte del bajo, respectivamente, y además incluía varias piezas de música para guitarra y bajo continuo. Esta edición le llevó a colaborar en el libro *La guitarra en la historia* (volumen VIII) coordinado por Eusebio Rioja (1997), fruto de unas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra celebradas en Córdoba en 1997, con un extenso capítulo titulado «Juan Antonio de Vargas y Guzmán: la guitarra de seis órdenes (síntesis y fortuna crítica)». Para este volumen hemos seleccionado un artículo de Medina, vástago de aquel libro, titulado «La guitarra fronteriza de Vargas y Guzmán y su particular notación para el rasgueado», publicado en *Hispánica Lyra, revista de la Sociedad de la Vibuela* en 2015.³²

Lo que capta de principio nuestro interés nunca se olvida. Así, Ángel Medina regresó a la teoría musical medieval para explicar la difícil dialéctica entre la teoría y la denostada práctica musical desde la visión de los teóricos de la época.³³ No contento con ello, también analizó el programa iconográfico presente en la suntuosa escalera del edificio histórico de la Universidad de Salamanca –entendida como un camino iniciático a la luz de la teoría musical–, con un amplio florilegio de citas de teóricos, desde la Antigüedad al Renacimiento.³⁴ Danzan una vez más en su prosa las esferas y su música, el aire y los hexacordos, las arpas eólicas, el poder mediúmnic del organista y los sonidos encerrados en los *intonarumori* del futurismo, con un lujuriente despliegue de erudición para revelar a sus lectores el imaginario aéreo de la música.³⁵ Y en su periplo de ida y vuelta, Ángel regresa a los siglos del Medievo para hablar de perfección, imperfección, virtudes y vicios en la teoría del canto, y la eterna pelea entre *musicus* y *cantor*, trovador y juglar, bajo la mirada atenta del maestro Mateo.³⁶ Ambos textos forman parte de nuestra selección y se han incluido en este ejemplar.

Esa atracción inicial por el gregoriano, acicateada por los añorados cursos del monasterio ovetense de San Pelayo, se concretará en los trabajos que tocan el mundo de los neumas desde las censuras de la teoría musical cantollanista. Por un lado, los problemas del gregoriano cantado de modo irreverente a velocidad vertiginosa en el galimatías conocido popularmente como *gorigori*. Por otro, el fenómeno de hibridación que supone la misa de gaita, analizada a través de fuentes históricas y teóricas, y no solo desde la perspectiva de lo tradicional. Volveremos sobre estos dos trabajos más adelante. También «toma el pulso» Medina a la teoría musical en su estudio sobre el mito de Pígalión y Galatea: el latido que anima las

³² «La guitarra fronteriza de Vargas y Guzmán y su particular notación para el rasgueado», *Hispánica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vibuela*, n.º 21, 2015, pp. 7-15.

³³ «El pensamiento sobre la praxis musical en la Edad Media», *Eufonía*, 5, 1996, pp. 47-58.

³⁴ «Notas sobre la simbólica musical del Camino», *Cuadernos del CEMYR*, 6, 1998, pp. 63-80.

³⁵ «El imaginario aéreo de la música: mitos, símbolos y realidades», *Actas del Coloquio Internacional «El Aire: mitos, ritos y realidades» (Granada, 5-7-III-1997)*, Barcelona, Anthropos, 1999, pp. 60-86.

³⁶ «Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo», *El Códice Calixtino y la música de su tiempo. Actas del simposio (A Coruña y Santiago de Compostela, 20 a 23 de septiembre de 1999)*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 73-93.

venas de la estatua de mármol que cobra vida, y su reflejo en la música.³⁷ Es una teoría de los afectos y para los afectos.

Además de sus escritos sobre teoría musical *stricto sensu*, la producción académica del profesor Medina se caracteriza por entreverar los más variados temas con oportunas pinceladas de escritos teóricos, de una manera que solo él era capaz de hacer, gracias a su enorme bagaje de lecturas, que debió parecer inaccesible, incomprensible, extraño y casi inútil para muchos. Pero después el resultado era único. No era ajena a este proceso la bibliofilia del retratado en estas líneas, pues en sus prospecciones por librerías de viejo se hizo con auténticas joyas manuscritas e impresas, devoradas con pasión e incorporadas luego a sus escritos. Destaca, en este sentido, la edición del *Diccionario de Música (Sevilla, 1818)* de Fernando Palatín,³⁸ diccionario que era una obra inédita, publicada en Sevilla en 1818, pionera en su género.

También algunas amistades viajeras y sabedoras de sus intereses lectores –y para esto no servía cualquiera– le proporcionaban ediciones facsímiles de obras que eran enseguida leídas, anotadas y utilizadas en sus investigaciones. Su libro sobre los capones no hubiera sido lo mismo sin la cita de fuentes teóricas y estéticas, además de la abrumadora exhibición de documentación histórica. Y el estudio acerca de la misa de gaita tampoco hubiera estado completo sin la consulta y cita de libros litúrgicos y de teoría musical que de seguro parecerían superfluos a muchos en una primera visión del tema. La teoría musical estaba presente en su vida, formando una delicada tela entretejida con los más diversos temas, algo propio de un verdadero humanista.

La ponencia marco de Ángel Medina en el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 2008) fue una valiosa presentación, como síntesis y estado de la cuestión de las investigaciones de teoría musical en el panorama musicológico español del momento.³⁹ Si la teoría musical estuvo desde los principios de la actividad docente del profesor Medina como una constante en su trayectoria, no es menos simbólico que el círculo se cerrase en septiembre de 2021 con su *ultima lectio*, ya mencionada al inicio de esta *Laudatio*, todo un despliegue de erudición teórica al disertar sobre el poder de la música y su capacidad terapéutica en su «*Virtus musicae*: cuando suenan y sanan los cuerpos y las almas». El círculo que se cierra en una vida, el *ouroboros*, y Medina como un pitagórico del siglo XXI que contempla un incierto amanecer rodeado de sus adeptos.

El profesor Medina dirigió dos tesis sobre teoría musical: la de Gabriel Menéndez Torrellas, *Puntos de contacto y conflicto entre música y filosofía en el siglo XVII y su reflejo en el pensamiento de G.W. Leibniz* (1997), y la de María Sanhuesa Fonseca, *Educación, pensamiento y teoría de la música en la España del siglo*

³⁷ «Las venas de Galatea: de la música humana a la cámara anecoica», *Quintana*, 8, 2009, pp. 113-131.

³⁸ *Diccionario de Música (Sevilla, 1818)* de Fernando Palatín, edición y estudio preliminar de Ángel Medina (Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1990 (Col. Ethos-Música, Serie Académica, 3). Este último fue precedido de un trabajo en el que daba cuenta de este diccionario inédito («El diccionario musical de la familia Palatín (Sevilla, 1818)», *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990).

³⁹ «Cuatro acotaciones sobre Teoría de la Música y reseña de la Mesa VII», *Revista de Musicología*, xxxiii/1-2, 2010, pp. 11-26.

xvii (1998). Su enorme esfuerzo en la docencia, investigación y publicación de fuentes de teoría musical fue una labor personal, muy meditada y muy relacionada con su vocación bibliófila. Con plena consciencia de que algo que puede parecer tan minoritario a la mayoría –tan inútil, incluso– como la teoría y la paleografía musical, es este un apartado que encuentra no poco espacio en la nube de etiquetas del blog *El otro a ratos*: aparecen términos como Císter, claves musicales, cuatro elementos, educación musical griega, elementos y tetracordos, eolífono, etimología del término «música», Ferécrates, Fludd, Guido D'Arezzo, interpretación simbólica de los instrumentos, mínima, música celestial, música humana, número cuaternario, pausas, pitagorismo, Plutarco, proporciones musicales, Quintiliano, silencios, simbolismos musicales, solfeo hexacordal, *tetraktys*, tiempo musical...

La musicología «liminar» o infrecuente

De su musicología «infrecuente» cabe comenzar recordando el artículo «Música para salterio en un manuscrito de la Universidad de Oviedo», publicado en *Anuario Musical*, en 1992, producto de esa curiosidad infinita de Ángel que le ha llevado a explorar los fondos de la Biblioteca Universitaria tanto como de la Catedral o el Archivo Histórico Provincial de Oviedo, apuntando, con su olfato científico, las posibilidades que ofrecían las abundantes fuentes allí conservadas y la necesidad de su estudio y difusión.⁴⁰ A mediados de la década de los años noventa, Medina se introducía en un ámbito de la musicología por entonces apenas explorado en España: la antropología musical. Lo hizo presentando una ponencia en el Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1» auspiciado por el Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, con la colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía, celebrado en 1996 en Granada, titulada «Los atributos del Capón». Las ponencias fueron publicadas en un número monográfico de la revista, dirigida por Reynaldo Fernández Manzano, *Música Oral del Sur*.⁴¹ En este artículo Medina afirmaba que la musicología debía «abrirse desde las distintas especializaciones hacia una *suma cultural* que permita abordar problemas estéticos y de simbolismo que comparte con otras disciplinas, precisamente porque dichos problemas son simples constantes en la relación del hombre con el mundo». Quizá podríamos considerar este texto como el primer pilar de su musicología de vocación antropológica, que, desde entonces, Medina no abandonaría, convencido de la necesidad de realizar estudios de naturaleza transdisciplinar y de que, más allá de los sonidos, la música expresa, representa, articula y genera numerosos discursos que sitúan al ser humano en el epicentro de los mitos culturales de los que nos alimentamos desde hace siglos.

⁴⁰ En el momento de la redacción de esta *Laudatio*, la revista *Anuario Musical* está llevando a cabo un proyecto de digitalización y publicación en línea del fondo histórico, que en un futuro próximo incorporará a la sección «Archivo», donde se podrá acceder al texto de este artículo.

⁴¹ «Los atributos del capón», *Música Oral del Sur: revista internacional*, (Centro de Documentación Musical de Andalucía) n.º 3, 1998, pp. 9-30. Puede consultarse en <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/47/atributos-capon>.

En la ponencia y artículo «Los atributos del capón» –que comenzaba recordando la noticia de la muerte del eunuco Sun Yaoting, uno de los supervivientes del Imperio Chino, acaecida en diciembre de 1996–, Medina ya apuntaba la posibilidad de señalar a España (y no a Italia) como el país que tenía el dudoso mérito de haber institucionalizado la práctica de la castración en el seno de la iglesia católica antes que otros países y, por supuesto, antes del siglo xvi. El trabajo, de erudición y documentación apabullantes, planteaba cantidad de asuntos sugerentes en el entorno de los *castrati*, empezando por el nombre (a él siempre le gustó el de «capón» pese a sus connotaciones peyorativas en algunas fuentes) y siguiendo con el asunto de la alteridad, la «virilidad expoliada», el «tercer género», los detalles médicos, los estigmas, los castradores y, naturalmente, la voz.

Como el propio Ángel Medina escribiría más tarde, aquel artículo fue el germen del libro *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, publicado en 2001, que tuvo una segunda edición en 2003 y una tercera edición aumentada en 2011.⁴² Dedicado a sus hijos David e Ignacio con la bellísima frase «Pongo en vuestras manos este libro porque trata de inocentes», ha sido uno de los enormes trabajos de Ángel Medina, de repercusión internacional, que arranca desde los tiempos bíblicos y llega al siglo xx, analizando el fenómeno de los cantores castrados en diversos lugares del mundo, pero particularmente en España y en el seno de la música sacra –y no, como en el caso italiano, de la música teatral, faceta más conocida del asunto–. Con esta obra de éxito rotundo, Ángel se convertía en el máximo especialista en un tema «de tan poco aseo» –como decía un inquisidor y Medina recuerda en la contraportada–, confirmando, en efecto, que en las capillas de música españolas se emplearon cantores castrados para interpretar las voces agudas de la polifonía medio siglo antes que en Italia. En el libro, Medina desmenuza numerosas fuentes (jurídicas, literarias y médicas) para poder estudiar la vida de los capones como colectivo, su imagen victimaria y la riqueza y contradicciones de sus comparaciones con ángeles, monstruos y demonios, combinando el análisis y el rigor histórico con la aproximación antropológica.⁴³

En el marco de la musicología fronteriza e infrecuente, destacan algunos trabajos en torno a los inventos musicales. El primero se publicó en la revista *Música oral del Sur* en 1999, titulado «Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España», monográfico que publicaba las actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 2: Hombre, Música y Máquinas», celebrado el año anterior, en 1998, tras el éxito de la primera edición del Coloquio de 1996.⁴⁴ En la presentación del número precisamente se recordaba la celebración en la Universidad de Oviedo, en diciembre

⁴² *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid: ICCMU, 2001 (2003, 2011).

⁴³ Puede consultarse la reseña de Miguel Ángel Aguilar Rancel en *Revista de Musicología*, vol. xxvi/1, 2003, pp. 325-331.

⁴⁴ «Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España», *Música Oral del Sur: revista internacional*, (Centro de Documentación Musical de Andalucía) n.º 4, 1999, pp. 97-112. Puede consultarse en <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/69/espejismos-tecnologia-musical>.

de 1999 –apenas días antes del cierre de la edición del número– de la reunión del International Council for Traditional Music (ICTM), un evento que se materializó gracias al buen hacer de Ángel Medina, y que la editorial de la revista consideraba de «enorme valor para evaluar el futuro de la investigación en antropología musical en España».

Y es que Ángel –como los participantes en el Coloquio y los responsables de la revista– comulgaba con la idea expresada en aquel editorial, la importancia de atender a «tradiciones musicales situadas en la periferia o en los márgenes del conocimiento musicológico» que, a la par, permitiría a la antropología cultural «liberarse de la inmediatez causal de las explicaciones excesivamente pegadas a lo *social*». La ponencia de Ángel era una especulación sobre la tríada formada por la música, las máquinas y el hombre –que «trastoca el orden establecido y enuncia preguntas que afectan a todos los planos del entramado musical de su tiempo»–, desde el pitagorismo a la contemporaneidad: desde la *machina coeli* de origen pitagórico al *organistrum* medieval, el canticordo del peregrino, los autómatas musicales, los gramófonos y los electrocompositores ya en el siglo xx. Este tema sería desarrollado con mayor profundidad en el artículo «Inventos musicales en España. La etapa de los privilegios de invención (1826-1878)» publicado como capítulo de un libro homenaje al profesor de la Universidad de Oviedo Eloy Benito Ruano en 2004, trabajo incluido en este libro-homenaje.⁴⁵

A Ángel Medina lo sacro le ha fascinado siempre. Ese interés por la música religiosa comenzó muy pronto, y en cierto sentido está ligado a su querencia por el gregoriano y el ovetense monasterio de San Pelayo, como ya se ha apuntado. Muy interesante fue el artículo publicado en la revista *Studium Ovetense*, en 1994, titulado «El Padre José Ignacio Prieto. Una trayectoria musical en el espíritu del *Motu Proprio*», ya mencionado: un estudio científico pionero en relación a las repercusiones que tuvo el *Motu Proprio* en la música de la iglesia católica en el siglo xx, teniendo como referencia al religioso gijonés, jesuita renovador de la música religiosa y sucesor del padre Otaño en la Schola Cantorum de Comillas, de quien apenas nada se había escrito desde la necrológica escrita por Enrique Franco en *El País*, en enero de 1981, pese a su importancia, al éxito internacional de dicha Schola Cantorum, o a su actividad en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma.

El *Motu Proprio* le interesó tanto que dirigió la tesis doctoral de Ángeles Alonso Fernández, *El órgano en la generación española del Motu Proprio (1903-1954)*, defendida en la Universidad de Oviedo en 2002. Ese mismo año se defendió la tesis de Francisco Javier Lara, *La música en la Catedral de Córdoba. Los libros corales de la Misa*, dirigida también por el profesor Medina. Años más tarde, en 2008, Medina volvería al *Motu Proprio* desde una perspectiva diferente en el artículo titulado «La música en el templo tras el *Motu Proprio* de san Pío X, una mirada desde los archivos de la Iglesia», publicado en la revista *Memoria Ecclesiae* en forma de monográfico dedicado a la publicación de las

⁴⁵ «Inventos musicales en España. La etapa de los privilegios de invención (1826-1878)», *Sulcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2004, pp. 917-937.

Actas del XXI Congreso «Música y archivos de la iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las Diócesis de España», celebrado en Santander en 2005.⁴⁶ Es este un texto en el que Medina reflexiona sobre lo que los archivos eclesiásticos pueden aportar al estudio de la música sacra del siglo xx, momento en que a las catedrales, iglesias, monasterios y colegiatas se añaden otras instituciones de relieve como los seminarios, las universidades pontificias, asociaciones y colegios, al mismo tiempo que se suceden una serie de adversidades para cuya solución Medina aporta algunas reflexiones: el texto ha sido incluido en este volumen.

La pasión de Ángel Medina por la música religiosa se entrecruza con su interés en recuperar, difundir y valorar el patrimonio musical asturiano. En 1993 participó con un interesante artículo «La música medieval en Asturias», que formó parte del *Catálogo de la Exposición Orígenes, arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, exposición que tuvo lugar en la Catedral de Oviedo entre agosto y noviembre de 1993, comisariada por Mari Cruz Morales Saro y Francisco Javier Fernández Conde. En 1995, Medina publicó un artículo titulado «Los Libros de Coro del Monasterio de Santa María de Valdediós: estudio y catalogación», que fue su primera colaboración en la revista *Memoria Ecclesiae* en un monográfico dedicado a la publicación de las Actas del IX Congreso «Órdenes Monásticas y Archivos de la Iglesia».⁴⁷ Esta dedicación a la música religiosa en Asturias ha continuado ininterrumpidamente en el siglo XXI, como demuestra el artículo «Los himnos del oficio ovetense de Santa Eulalia de Mérida», publicado también en *Memoria Ecclesiae*, en 2011, un monográfico dedicado a las reliquias y relicarios en los archivos de la Iglesia, donde Medina documenta y analiza la música de los oficios ovetenses dedicados a la niña mártir en el siglo XVII, en particular a los himnos;⁴⁸ el texto ha sido incluido en este libro-homenaje.

Ángel Medina discurre entre siglos, desde las edades media y moderna a la contemporánea, desde lo sacro a lo civil, desde la liturgia a los festejos. Así, ya en 1997 publicaba «De gaitas, danzas, zanfonas y festejos reales en el Oviedo del siglo XVIII», en el primer número de la revista *Nuestro Museo: Boletín anual del Museo Arqueológico de Asturias*.⁴⁹ En este texto Medina abordaba el estudio de los actos musicales vinculados a la celebración de las fiestas oficiales que tuvieron lugar en Oviedo, con motivo de la celebración del nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe de Borbón, hijos de los príncipes de Asturias (Carlos de Borbón y María Luisa de Parma), entre el 29 de diciembre de 1783 y el 29 de enero de 1784, que hemos seleccionado para este volumen.

Pero, además, Ángel Medina supo vincular la música sacra, la antropología y la música asturiana con sus investigaciones en el siglo XX, centuria que siempre le fascinó, construyendo un vínculo entre lo antiguo y lo moderno, lo religioso y

⁴⁶ «La música en el templo tras el *motu proprio* de san Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia», *Memoria Ecclesiae*, n.º 31, 2008, pp. 21-44.

⁴⁷ «Los Libros de Coro del Monasterio de Santa María de Valdediós: estudio y catalogación», *Memoria Ecclesiae*, n.º 7, 1995, pp. 207-234.

⁴⁸ «Los himnos del oficio ovetense de Santa Eulalia de Mérida», *Memoria Ecclesiae*, n.º 35, 2011, pp. 453-468.

⁴⁹ «De gaitas, danzas, zanfonas y festejos reales en el Oviedo del siglo XVIII», *Nuestro Museo: Boletín anual del Museo Arqueológico de Asturias*, n.º 1, 1997, pp. 75-86.

lo profano, lo académico y lo popular. Ello le condujo a estudiar la presencia de la música sacra en la cada vez más laica sociedad de los siglos xx y xxi, desde el vértice de la antropología. Así, en 2007 publicó el artículo «Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido» en la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana*. En él, Medina estudia una práctica centenaria ligada a la liturgia de la misa de difuntos que el autor definió como «contramodelo musical en los espacios de la muerte, imbricado históricamente en cuestiones económicas relacionadas con el poder sufragante de la oración y con la teología del Purgatorio».⁵⁰ el texto se ha incluido en este volumen.

El mismo espíritu es el origen del artículo «La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo xx», en *Música Oral del Sur* de 2009, donde Medina daba a conocer algunas prácticas de la música litúrgica en España, vinculadas a algunas fiestas o ritos funerarios, desde el *gorigori* a una tradición vinculada a la realidad asturiana, la misa de gaita, como muestra de resistencias y/o alternativas al «nuevo» gregoriano (rítmico) practicado en Silos o bien de «hibridaciones» varias, a medio camino entre lo popular y lo litúrgico.⁵¹ Este artículo de 2009 fue el primer texto en el que Medina analizaba el fenómeno de la misa de gaita, y probablemente el origen de su concentración posterior en el fascinante tema, por cuanto en él se unen la antropología, la contemporaneidad, lo sagrado y lo asturiano. Ese mismo año se creaba la Fundación Valdés Salas, una entidad privada no lucrativa creada por un grupo de empresarios y profesores universitarios, que tiene como objetivo prioritario hacer llegar el conocimiento científico, tecnológico y humanista al mundo rural, a través de conferencias, cursos, conciertos, exposiciones, etc., así como promocionar las investigaciones sobre el patrimonio cultural asturiano en colaboración con la Universidad de Oviedo y reforzar las relaciones entre la Universidad y el mundo empresarial.

La Fundación Valdés Salas, a través del catedrático de Economía de la Universidad de Oviedo Joaquín Lorences, presidente del Patronato, encargó a Ángel Medina la elaboración del libro *La Misa de Gaita: hibridaciones sacroasturianas*, publicado en 2012 y dedicado a Emilio Casares. Editado por el Muséu del Pueblu d'Asturies en su colección Serie Etnográfica, se presentó oficialmente el 17 de enero de 2013 en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo. La misa de gaita es una eucaristía cantada en latín con acompañamiento de gaita de fuelle, liturgia popular en latín que solo sobrevive en algunas zonas del Principado, si bien existió en Galicia y Cantabria. Su música, un híbrido entre canto llano y tonada asturiana en su interpretación (particularmente en las ornamentaciones), con el acompañamiento de la gaita, conforma una misa «identitaria por excelencia en el Principado», como escribía Ángel, quien, rechazando de mano las premisas esencialistas, ofrece en el libro el análisis de los factores diversos «que convergen en

⁵⁰ «Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, 2007, pp. 177-194. Puede consultarse en <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61173/4564456547841>.

⁵¹ «La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo xx», *Música Oral del Sur: revista internacional* (Centro de Documentación Musical de Andalucía) n.º 8, 2009, pp. 11-23. Puede consultarse en <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/123/romeria-templo-canto-gregoriano>.

ella para que así sea»,⁵² además del estudio exhaustivo de su estructura y orígenes. El libro va acompañado de un CD donde Medina ha seleccionado piezas de la misa de gaita de Salas y de Quirós, así como antiguas grabaciones reprocesadas y de difícil acceso, que forma parte de la serie *Fontes sonores de la música tradicional asturiana* que edita el Museo del Pueblo de Asturias.⁵³

La transferencia social

La labor del investigador Ángel Medina no se agota en los archivos, los libros, el trabajo de gabinete, los congresos, el trabajo de campo con compositores actuales (siempre complejo), la dirección de tesis, o la gestión del Grupo de Investigación. Ángel Medina fue Asesor y luego Vocal del Comité Asesor n.º 10 (Historia y Arte) de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI), miembro del Consejo de la Ciencia del Principado de Asturias y de numerosos comités asesores o de redacción de revistas de Musicología. Asimismo, Ángel Medina ha formado parte del Consejo Asesor de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y, entre otras responsabilidades, fue presidente de la Asociación de Amigos del Canto Gregoriano en los años noventa. Medina está en posesión, desde 2008, de la Insignia de Oro de la Escolanía San Salvador de Oviedo, en premio por sus labores de recuperación del patrimonio musical asturiano, y es patrono de honor de la Fundación Valdés Salas desde 2012, en reconocimiento a las contribuciones relacionadas con la misa de gaita.

Una de las grandes preocupaciones de Ángel Medina ha sido la actividad de transferencia social, en lo que también es un referente. Por razones de espacio no aludimos a su dilatada trayectoria como conferenciante, tantas veces reclamado por numerosas instituciones, fundaciones o asociaciones, ni tampoco a su amplia dedicación a la elaboración de siempre interesantes y sugerentes notas al programa para conciertos. Cabe señalar también que Ángel Medina fue guionista de un centenar de programas de RNE/Radio 2, hoy Radio Clásica entre 1982 y 1984, y responsable del montaje musical en algunos videos profesionales de la Productora del Principado de Asturias. Queremos destacar, de forma particular, lo que Medina siempre ha entendido por transferencia social, en el sentido estricto del concepto, y que no es exactamente lo mismo que actividades de divulgación, si bien la transferencia de conocimientos tiene, en el caso de las humanidades, un carácter distinto al que opera en el ámbito de las ciencias aplicadas o las ingenierías.

Un ejemplo inmaculado de transferencia es lo acontecido con la Misa de Gaita. Así, tras publicar su libro *La Misa de Gaita: hibridaciones sacroasturianas*, Ángel Medina realizó importantes gestiones con el Pleno del Consejo de Patrimonio Cultural de Asturias, fundamentales para que el Principado declarase

⁵² Ángel Medina: *La Misa de gaita. Hibridaciones sacroasturianas*, Fundación Valdés Salas/Muséu del Pueblu d'Asturies (Serie Etnográfica), 2012, p. 33.

⁵³ Puede consultarse la reseña de Rafael Martín Castilla en *Trans: Transcultural Music Review/Revista Transcultural de Música*, n.º 18, 2014. En <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/482/la-misa-de-gaita-hibridaciones-sacroasturianas-de-angel-medina>.

la Misa de Gaita Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial, tal y como quedó publicado en el *Boletín Oficial del Principado de Asturias*, n.º 160, del 11 de julio de 2014 (Decreto 65/2014 del 2 de julio). Las gestiones con las autoridades del Principado se llevaron a cabo desde la Fundación Valdés Salas con el apoyo del Museo del Pueblo de Asturias y la Universidad de Oviedo, así como de José Adolfo Rodríguez Asensio, entonces director general de Patrimonio del Principado de Asturias, que impulsó con su ayuda las negociaciones. El propio Ángel Medina narra con detalle el proceso de conversión de la misma en BIC en su artículo «Patrimonialización de la Misa asturiana de Gaita, bien de interés cultural», publicado en la revista *Trabalbos de Antropología e Etnología* en 2018, publicación de la Sociedade Portuguesa de Antropología y Etnología en 2018, donde aborda asimismo los criterios de la patrimonialización de un bien inmaterial.⁵⁴

El profesor Medina también ha colaborado intensamente en la página web de La Misa de Gaita (<http://fundacionvaldessalas.es/misadegaita/>), donde podemos encontrar información sobre la creación del Taller «Lolo Cornellana» de la Misa de Gaita en 2013, sobre notables intérpretes como Mari Luz Cristóbal Caunedo, Joaquín Pixán, los Tejedor o el gaitero Hevia, así como noticias sobre la interpretación de la misa en la Catedral de Oviedo, los Jerónimos de Madrid o en Santa María la Mayor de Roma. Recientemente, ha publicado en colaboración con Joaquín Valdeón y Eduardo G. Salueña el libro-disco *Tres misas de gaita. Entre la tradición y la conservación del patrimonio asturiano* (2019), una coedición de la Fundación Valdés Salas y Fundación Municipal de Cultura de Gijón.

Aunque Ángel Medina es un musicólogo con solera, veterano formado en la máquina de escribir, los ordenadores primero y las nuevas tecnologías más tarde siempre le han fascinado. Y no forma parte de su naturaleza permanecer ajeno a estos avances y posibilidades de los nuevos sistemas de comunicación digital. Por eso, en septiembre de 2015, con motivo de su 60 cumpleaños, Ángel Medina creó el Blog *El otro a ratos* con la intención de construirse, como él mismo escribió, «al hilo de la experiencia» (<http://elotroaratos.blogspot.com/>), al que nos hemos referido en varias ocasiones.

El blog de Ángel Medina es un espacio un tanto informal donde se establece la dialéctica entre su Jekyll y su Hyde musicológicos y humanos. Es con frecuencia divertido en sus temáticas, y ello no está reñido con el rigor y calidad de los contenidos. La visibilización de saberes eruditos, la transferencia y la divulgación de altísimo nivel vertebran los artículos de este punto de encuentro en la red, pues hay entradas sobre conceptos y temas técnicos de teoría y notación musical que podrían utilizarse como valioso material de consulta y estudio. Al conmemorar los cinco años de trayectoria, el mismo autor comentaba, con grata sorpresa, lo muy consultados que eran: «Curiosamente, los artículos sobre cuestiones musicales diversas, en especial los relacionados con la tratadística musical, son cada vez más frecuentados. Durante meses, por ejemplo, la entrada más vista fue la dedicada a las proporciones musicales, pero no faltan personas interesadas en temas

⁵⁴ «Patrimonialización de la Misa asturiana de Gaita, bien de interés cultural», *Trabalbos de Antropología e Etnología*, vol. 58, 2018. Puede consultarse en https://revistataeonline.weebly.com/uploads/2/2/0/2/22023964/21d.tae58_patrimonializacion_angelmolina_final.pdf.

como la *tetraktys*, el sistema hexacordal, el imaginario aéreo de la música y otros muchos que, a mi juicio, son los que dibujan el perfil más significativo del blog. Cercanos a estos asuntos aparecen algunos otros aún menos frecuentes, como el gorigori, los exorcismos o la estética musical cisterciense». ⁵⁵

El blog, con periodicidad menor que hace unos años, se lee y se consulta con deleite: por algo será. Las entradas, inicialmente casi con frecuencia mensual, son de lo más variadas e interesantes: elogios al catedrático Carlos Villanueva como motivo de su jubilación, un adiós sentido al padre López Calo, cariñosos recuerdos con motivo del décimo aniversario de la muerte de Ramón Barce, felicitaciones de cumpleaños a Josep Soler, la necrológica de Miguel Ángel Coria, crónicas de exposiciones, reflexiones sobre la concesión de la Medalla de Oro de Bellas Artes a Emilio Casares en 2016, reseñas sobre el contrateno José Hernández Pastor (antiguo alumno de musicología en Oviedo) o sobre las brillantes tesis o los premios otorgados a algunos becarios de sus proyectos de investigación; hay otras más eruditas sobre «Vitruvio músico», o el Dios guitarrista del cielo y tañedor del salterio de la Cruz, sobre solfeo hexacordal, los números musicales de Sodoma y Gomorra...; otras se relacionan con algunas de sus publicaciones (gaiteros, capones, máquinas del viento, el Císter); pero también hay valiosos recuerdos de su ayer (sobre su admirado Sr. Corchea), notas imprescindibles sobre las campanas y sus lenguas de acero, órganos asturianos, el coro universitario, reconocimientos a antiguas alumnas convertidas en destacadas musicólogas o archiveras, entradas sobre la carta de ajuste de Televisión Española, e incluso sobre flamenco o sobre el tango. La lista es extensa, y algunos textos son casi artículos escritos con un estilo literario inconfundible, pero todos los textos, como afirmaba el propio Ángel Medina en la presentación del blog, son «algunos de los centones que me han ido conformando. Y que ahora, ya en la edad proveyta, me complace compartir».

En su paso por la vida académica, Ángel Medina ha sido ese *pasajero bullir de un metal misterioso*, escaso, y por ello de gran valor: el conocimiento profundo unido a la generosidad. El fruto es una vida tan rica de experiencias como la suya, donde el saber y la humanidad siempre han ido de la mano bajo los amplios horizontes de su mirada, que *a ratos* también era la del *otro*.

Ex abundantia cordis os loquitur:

CELSA ALONSO GONZÁLEZ
MARTA CURESES DE LA VEGA
MARÍA SANHUESA FONSECA

⁵⁵ El texto completo de la entrada «Cinco años de *El otro a ratos*» (1-X-2020) puede consultarse en <http://elotroaratos.blogspot.com/2020/10/cinco-anos-de-el-otro-ratos.html>.

ESCRITOS ACADÉMICOS

Música y Musicología en la Universidad de Oviedo (tradición, recuerdos y realidades de una experiencia consolidada)*

I. De los orígenes a la Extensión Universitaria

La Universidad de Oviedo fue fundada en el siglo xvi en virtud de las disposiciones testamentarias del que fuera gran inquisidor general, presidente del Consejo de Castilla y arzobispo de Sevilla, el asturiano Fernando de Valdés Salas, fallecido en 1568. La bula de aprobación del papa Gregorio xii, de 1572, y la licencia de Felipe III, de 1608, permiten que, por fin, comiencen las clases en septiembre de este último año.

Los Estatutos Viejos (1607) nos dan una primera e importantísima noticia acerca de nuestra disciplina.¹ En la Facultad de Artes se crearon cinco cátedras, tres de Filosofía, dotadas con 15 000 maravedís cada una; otra de Matemáticas, con 18 750; y «una cátedra de Canto con salario de 6000 maravedís» (Estatutos Viejos, título iii). Y más adelante: «En la cátedra de Canto se leerá media hora de música especulativa y la otra media de práctica» (Estatutos Viejos, título iv). En el título x de los citados Estatutos se ordena que «haya misa cantada, música y sermón» en determinadas solemnidades «y asista a ella el Catedrático de Canto de la dicha Universidad y algunos discípulos los más diestros» para participar en la celebración.

Sin embargo, la pérdida del archivo, derivada de los acontecimientos revolucionarios de 1934, impide conocer lo ocurrido con la cátedra de música en los siglos de la Edad Moderna. Solo con un complejo trabajo en fuentes indirectas –que ya hemos comenzado– podríamos saber si la cátedra estuvo ocupada siempre –y por quién– o si, como ocurrió con otras, hubo periodos sin docencia de la materia. Mas por el momento nos limitaremos a lo ya conocido.

Como una venturosa excepción en la aún no esclarecida historia de la cátedra de música de la Universidad de Oviedo, consta que la primera provisión de la

* Publicado en *Miscel·lània Oriol Martorell*, Xosé Aviñoa (ed.), Universitat de Barcelona, 1998, pp. 69-86.

¹ CANELLA, Fermín (1903): *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*. Oviedo. Imprenta de Flórez, Gusano y Cía.

misma recayó nada menos que en Francisco de Bustamante, a la sazón maestro de capilla de la Catedral de Oviedo.²

Los datos publicados siguen siendo escasos para el siglo XVIII. En los años treinta la cátedra de «cántico» sigue con «el mismo salario antiguo» en tanto que otras cátedras experimentan una cierta subida.³

Aunque algunas cátedras dependían de la Catedral, no consta que ello fuera así para el caso de la de música. De hecho, las actas catedralicias no aportan información a estos efectos.⁴ Incluso hay algún dato para demostrar lo contrario, al menos en cuanto a los maestros de capilla: «Entre los años 1749 y 1752 -escribe I. Quintanal- siendo maestro de capilla Villaverde, desempeñaba la cátedra de música o canto de la universidad don José filares, a quien se le reguló su actividad en trescientos un reales y veinte maravedís, según consta en el texto de las respuestas del catastro del marqués de la Ensenada».⁵

Hacia 1767, de acuerdo con testimonios de ciertos claustros recogidos por Canella, seguían existiendo las mismas cátedras en la Facultad de Artes. Pero en el plan de estudios de 1774 hay algunas novedades. Se decide anejar el cargo de bibliotecario a la cátedra de Matemáticas, a 1500 reales cada oficina, 3000 reales, «y también se le añadan los trescientos reales de la Cátedra de Música, ó Canto, que se halla indotada, entendiéndose esto en el caso de vacante».⁶ La cátedra de música de la Universidad de Oviedo estaba concluyendo un ciclo, dilatado y oscuro, para entrar en un periodo de interregno que se prolongaría hasta fechas no del todo lejanas.

Pero las implicaciones musicales de la Universidad no dependieron exclusivamente de la cátedra de Canto. Y, en efecto, la institución académica realizó sus actos con música desde la primera toma de posesión, el 21 de septiembre de 1608. En esta fecha y en la Capilla de la Universidad «se dijo una misa solemne cantada con su música y menestres». La misa fue cantada por Lope de Miranda, chantre de la Catedral de Oviedo.⁷

También participa la Universidad en una relevante decisión litúrgico-musical del siglo XVII. En este siglo la diócesis ovetense eleva a la niña mártir Santa Eulalia de Mérida al patronazgo de Oviedo, del Principado, de la Diócesis y de otras localidades, confirmado por el papa en 1639. Además, se consigue que la festividad forme parte del propio de santos hispánicos, entrando así en los breviarios oficiales con todos los honores y la opinión favorable de numerosas catedrales españolas. Más adelante se instituye la traslación de Santa Eulalia, que se fija el 7 de septiembre, con su octava. Una loa hecha con ocasión del patronazgo incluye a la Universidad como personaje.⁸ Será un universitario el encargado de confeccionar el oficio. Quizá la parte más original del mismo -además de la tradición narbo-

² QUINTANAL, Inmaculada (1983): *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Oviedo: Universidad-Centro de Estudios del Siglo XVIII, p. 115.

³ CANELLA, Fermín: *op. cit.*, p. 81.

⁴ QUINTANAL, Inmaculada: *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁶ CANELLA, Fermín: *op. cit.*, p. 646.

⁷ *Ibid.*, p. 642.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

nense que parece haberse seguido- radique en los himnos. Uno de ellos contiene una estrofa alusiva al patronazgo sobre los astures, que podríamos traducir así: «Virgen que eres firme columna de Mérida, favorece benigna a los fuertes astures, ya que, a ti, como Patrona, te atribuyen siempre toda su fortuna». El metro latino utilizado es el sáfico con adónico. La música, conservada en un libro de coro de la Catedral, no es nueva y sigue la del himno *Iste confessor* en los tres himnos del oficio. Risco afirma en su *España Sagrada* que el doctor D. Manuel Serrano de Paz, catedrático de la Universidad, fue quien compuso el oficio de la santa. El análisis literario y algunos otros detalles nos permiten certificar esta atribución, de la que dudaban algunos estudiosos posteriores.

No en la cátedra de música, pero irradiando un brillo intelectual que llegaba a todo el mundo civilizado, Fray Benito Jerónimo Feijoo -ampliamente estudiado por Martín Moreno- es uno de los más destacados universitarios ovetenses en la primera mitad del siglo XVIII. Fue discípulo de la Universidad de Oviedo y maestro en varias de sus cátedras. Desde *La música de los Templos* (1726) hasta *El deleite de la música...* (1753) los diversos volúmenes de su *Teatro Crítico* y de las *Cartas eruditas y curiosas* están jalonados de reflexiones sobre muy diversas cuestiones musicales, que le valieron prestigio y respeto internacional, del que no son muestra pequeña las citas que le dedica el papa Benedicto XIV en un significativo texto sobre la música eclesiástica.

Las fiestas y celebraciones especiales contaban siempre con el concurso de la música, siendo frecuente la colaboración de los músicos catedralicios. Cuando la Universidad de Oviedo celebra el ascenso de Jovellanos a la Secretaría de Estado y Despacho Universal de Gracia y Justicia, se representa el drama en música titulado *Premio de la Sabiduría*, con música de Joseph Ferrer, organista de la Catedral que parece haber publicado alguna composición en Londres. Juan Páez, a la sazón maestro de capilla del primer templo ovetense, escribe la música incidental para *Camacho el Rico*, de Meléndez Valdés. Antonio Saralegui, organista segundo de la Catedral, es el encargado de componer la música de una alegoría representada por los niños en honor de Jovellanos, según nos consta por una relación publicada por el impresor de la propia Universidad (*Noticia de los públicos regocijos...*, Oviedo, 1798). Otro músico catedralicio, Luis Blanco, escribe la música de un drama titulado *Triunfo del Mérito*, de Alonso de Arango, representado con motivo de un acto en honra de Campomanes en el que también cantaron «dos coros» bajo su retrato en la Capilla.⁹ Los efectivos catedralicios también reforzaban las misas cantadas de cierto relieve. De forma que, ciertamente, los músicos catedralicios tenían un especial protagonismo en estas actividades de la Universidad, pero no parece, hasta donde sabemos, que su relación con la institución académica tuviese un carácter más ordinario y continuado en el plano docente.

También en el XVIII encontramos datos útiles para la historia social, como las salidas «de tuna», la asistencia o participación de los estudiantes en farsas o los vejámenes, que a veces tienen detalles con cierta chispa musical:

⁹ *Ibid.*, p. 152.

un teólogo que al bolero
 con su guitarra ha ensalzado
 merece un sublime grado
 pero grado de gaitero¹⁰

Por otro lado, la Universidad de Oviedo solemnizaba sus graduaciones con música de instrumentistas que debían de estar más o menos permanentemente a su servicio. El acceso al grado de bachiller, y más aún a los de licenciado y doctor, exigía un minucioso ceremonial que iba desde los toques de campanas hasta la intervención de chirimías y otros instrumentos de la Universidad o del trompeta y atablor de la ciudad. Los Estatutos Viejos –cuyo modelo es el salmantino– ya aluden al ornato sonoro de las graduaciones: «a los trompetas y atabales a cuatro reales cada uno; a los chirimías si los hubiere ocho reales a cada uno, y han de estar obligados a acompañar al entrar en examen y después al día siguiente al ir a recibir el grado».¹¹ En los festejos por el nacimiento de los infantes gemelos y el ajuste de la paz con Gran Bretaña (1783) la Universidad ofrece una fiesta en su patio con «completa orquesta de Músicos» y el paseo de los profesores llevaba en efecto música ceremonial, según consta en una relación impresa por Díaz Pedregal (*Descripción breve de las fiestas que hizo la Ciudad de Oviedo...*). El carácter excepcional de la celebración permite conjeturar que la orquesta a la que se alude fuese eventual, pero no ocurre lo mismo con los instrumentistas vinculados al protocolo, aunque es de suponer que los instrumentos irían cambiando con el tiempo, lo que también sucedió con el repertorio. Canella recuerda a comienzos del siglo xx que «la música principiaba tocando últimamente el rondó de la Vestal»,¹² lo que prueba la existencia durante centurias de una quizá modesta pero efectiva práctica musical al servicio del protocolo.

El siglo xix supone un paso atrás en cuanto a la presencia de la música en la Universidad de Oviedo. Las nuevas orientaciones de los planes de estudios arrojan a esta disciplina del claustro universitario durante dicha centuria. Y, sin embargo, sería a finales de ese mismo siglo cuando un nuevo concepto entre con fuerza en la universidad asturiana abriendo una vía que, finalmente, se mostró capaz de posibilitar un reencuentro entre música y universidad que habría de ser decisivo para el caso del ya veterano estudio ovetense. Hablamos de la Extensión Universitaria. Profesores e intelectuales como Altamira, Alas, Canella, Buylla, entre otros, con un espíritu de pleno convencimiento sobre las ventajas y necesidad social de la Extensión Universitaria y con un entusiasmado ánimo regeneracionista, recorrieron ateneos, centros obreros, círculos empresariales y establecimientos de otras enseñanzas o abrían las puertas de la propia Universidad en horario nocturno para hablar de todo tipo de temas, entre ellos la música. Así, por ejemplo, las conferencias de 1899 sobre la ópera alemana, con especial énfasis en Wagner, presentadas al alimón por Altamira como conferen-

¹⁰ *Ibid.*, p. 664.

¹¹ *Ibid.*, p. 635.

¹² *Ibid.*, p. 143.

ciante y por el pianista Ochoa realizando los ejemplos musicales de la Tetralogía, no dejan de tener su originalidad en una sociedad donde el wagnerismo no era objeto de tanto culto como en otros lugares de España.

2. De la Cátedra de Cultura Musical a Especialidad de Musicología (1985-1996)

Hay que esperar a los años cincuenta de nuestro siglo para encontrar una decisión relevante para la tradición musical de la institución académica. Siguiendo el ejemplo de otras universidades, la de Oviedo crea también en 1955 su Cátedra de Cultura Musical, con la diferencia que ha subrayado López Calo de que la iniciativa no es de una facultad sino del propio Rectorado, aunque con la idea de adscribirla a la Facultad de Filosofía y Letras.¹³ Un patronato variopinto, con cargos de los ministerios, Ayuntamiento, Diputación, sociedades filarmónicas, conservatorio, Sección Femenina de Falange, y unas directrices donde cabe la difusión, la recopilación de materiales musicales populares, la organización de conciertos, y cualquier otra que pudiera proponerse¹⁴ no constituyen la vía directa para la inclusión del estudio científico de la música en la Universidad de Oviedo, pero no hemos de omitir el dato en esta apretada síntesis histórica.

La posibilidad de que las universidades organizaran autónomamente sus estudios a partir de 1970 sería la causa de que la Historia de la Música empezase a aparecer en los planes de Historia de Arte. En el curso 1971-72 se explicó en Oviedo una asignatura denominada *Musicología e Iconografía*, con tres horas a la semana impartidas por el profesor Emilio Casares Rodicio, recién licenciado por entonces.¹⁵ Escribe López Calo, en uno de sus excelentes trabajos sobre el tema: «Era la primera vez –y creo que hasta ahora la única– que, si bien de un modo un tanto extraño, por juntársela a la Iconografía, se encuentra la Musicología como asignatura oficial de una Universidad española».¹⁶ Desde el curso 1977-78 Oviedo da otro paso notable, al incluir dos asignaturas de Historia de la Música de tres horas cada una –con carácter obligatorio– en cada curso de la especialidad de Historia del Arte.¹⁷ En ambos casos el profesor fue Emilio Casares, a quien ya hemos dedicado unas líneas biobibliográficas en otro lugar.¹⁸

Pero la obra musicológica del profesor Casares no se realizaría sin pagar un alto tributo a la otra vertiente ya antes citada, la de la Extensión Universitaria, en estos años nuevamente en fase expansiva. La creación de unas Semanas de Música, con conferencias y conciertos, en 1975, convertidas después en festivales

¹³ LÓPEZ-CALO, J. (1986): La música en la Universidad en España y en Europa. En *I Simposio Nacional de Didáctica de la Música*, Madrid. Universidad Complutense, pp. 161-209, p. 200.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 202 y ss.

¹⁵ MEDINA, Ángel (1994): «Perfil bio-bibliográfico del profesor Emilio Casares». *Inter-American Music Review*. Vol. XIV. Spring-Summer/n.º 1. Ed. Robert Stevenson. University of California-Los Angeles. USA. pp. 141-147.

¹⁶ LÓPEZ-CALO, J.: *op. cit.*, p. 207.

¹⁷ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸ MEDINA, Ángel (1994): «Perfil bio-bibliográfico...».

internacionales,¹⁹ resultaba muy del agrado de las autoridades académicas. Como decíamos en otra ocasión: «El sentido cuasiempresarial que mueve a algunos responsables universitarios y el gusto por una verdadera proyección en la sociedad que sustenta la propia vida universitaria, han convertido a la música en un instrumento de prestigio y de éxito asegurado en cuanto a los fines de extensión universitaria».²⁰ Para concluir: «Y ello, en líneas generales, ha acabado beneficiando el lado minoritario y menos vistoso públicamente, de la ciencia de la música».²¹

De manera que la existencia de un inquieto profesor, que había establecido en Oviedo lazos académicos y familiares, junto con las condiciones citadas y el marco favorable de una ciudad burguesa con respetable tradición musical favorecieron efectivamente la creación de una especialidad de Musicología con la que la Universidad de Oviedo marca un hito decisivo en su trayectoria musical y, objetivamente, en la de toda la Musicología universitaria, superándose así, por fin, el estadio de «fracaso» en las relaciones música-universidad que J. Labajo había diagnosticado tras el análisis de lo acontecido a estos efectos en Valladolid en la primera mitad de nuestro siglo.²²

Como ya se ha dicho, el artífice de dicha especialidad fue el profesor Emilio Casares Rodicio. También es de justicia citar al rector Teodoro López Cuesta y al profesor Carlos Cid Priego, catedrático y director del Departamento de Historia del Arte al que estaba adscrito el profesor Casares por entonces. Las actas de la facultad no reflejan ningún tipo de problema para la aprobación del plan. Por fin, el 11 de diciembre de 1984 el *BOE* publica el plan de estudios, según la Orden Ministerial del 8 de octubre anterior. Al curso siguiente -1985-86- comenzaban en Oviedo los estudios oficiales de Musicología, incardinados en la Facultad de Historia como una nueva especialidad de segundo ciclo a realizar en los cursos 4.º y 5.º, tras los tres años comunes del primer ciclo. Ya entonces escribimos al respecto un breve e ilusionado artículo en un tono de optimismo que se transparentaba desde el propio título.²³

«Me considero -apuntaba en otro lugar- un testigo privilegiado de los hechos y puedo decir que la década que va de 1985 a 1995 está llena de satisfacciones en el plano docente y de legítimo orgullo por los resultados que algunos de nuestros mejores alumnos están actualmente obteniendo en el ámbito de la Musicología hispánica. También las sombras, los errores y las incomprensiones jalonan este decenio y tendrán que ser historiados algún día».²⁴

El crecimiento del profesorado, lento y complejo, fue una de esas sombras, pero desde los tres profesores del comienzo (E. Casares, quien suscribe y J.A. Gó-

¹⁹ MEDINA, Ángel (1983): «El Festival Internacional de Música y Danza: diez años de una andadura artística» Mayo. *Libro-programa del X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias*. Oviedo, pp. 65-69. (Vide *Ritmo*, n.º 543. mayo.)

²⁰ MEDINA, Ángel (1995): «De música universitaria (Sobre la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música)», *Eufonía*, n.º 1. Barcelona, pp. 79-87. p. 81.

²¹ *Ibid.*

²² LABAJO, Joaquina (1988): *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid. Endymión. Textos Universitarios. p. 95.

²³ MEDINA, Ángel (1986): «El esperado retorno de la música a la Universidad española», *Ritmo*, n.º 562. Enero. Madrid.

²⁴ MEDINA, Ángel (1995): «De música universitaria...». p. 81.

mez, más la ayuda de la hoy catedrática de Arte M.^a de las Cruces Morales Saro) hasta el equipo del curso 96-97 hay un cierto avance. Del mismo modo, la «novedad» de nuestras enseñanzas que podía causar alguna sorpresa en los primeros años de la especialidad entre algunos colegas, ha dado paso –y en modo alguno es una cuestión baladí– a una situación en la que los órganos de decisión de ámbito departamental, de facultad e incluso de equipo de gobierno universitario han contado con profesores de Musicología en cargos diversos, como la dirección, subdirección y secretaría del departamento (denominado de Historia del Arte y Musicología), vicedecanato de facultad, direcciones de área en Audiovisuales, Extensión Universitaria e Investigación.

En el decenio al que acabamos de referirnos podemos destacar, de momento, los siguientes aspectos, citados a modo de materiales o sugerencias para esa historia que ha de ir haciéndose poco a poco:

1. *Empleo*. Un estudio de los cien primeros licenciados, que afecta a cinco promociones, arroja un porcentaje de colocación cercano al cien por cien. Más cerca del momento actual, los resultados de las oposiciones de 1996 para agregados de música de bachillerato fueron altísimamente satisfactorios, tanto en tribunales de Asturias como en los de otras comunidades autónomas; de las primeras promociones han salido también no pocos de los actuales profesores de Musicología o Historia de la Música de otras universidades, en algunos casos de forma mayoritaria, como ocurre por ejemplo en la de Valladolid o Madrid (Complutense). Añadimos de paso que los porcentajes de alumnos procedentes de otras partes de España –de todas las comunidades sin excepción– ha oscilado entre el 25 y el 50 por ciento, de acuerdo con el análisis estadístico de cinco promociones. También ha habido empleo en otros establecimientos de enseñanza musical y en otros ámbitos, como la gestión –que tiene una asignatura optativa en el nuevo plan– la edición musical, la crítica, el patrimonio, la documentación, etc. Esta realidad resulta especialmente satisfactoria en un medio universitario donde el fantasma del paro persigue desde hace muchos años a los licenciados en buena parte de las disciplinas de humanidades.

2. *Investigación*. Sería imposible dar cuenta de los proyectos de investigación que han realizado los profesores y becarios de esta universidad, a título individual, en grupo o en combinación con otras universidades. Analizando las memorias de licenciatura, trabajos de investigación de doctorado ya defendidos públicamente ante un tribunal en la Universidad de Oviedo, así como las tesis doctorales, leídas o inscritas, y las publicaciones de los musicólogos vinculados de alguna manera a nuestra Universidad, podemos detectar una mayoritaria dedicación a la Musicología histórica. Desde Arriaga a González Acilu, pasando por Arrieta, Sarasate, Chapí, Marqués, Manuel García, Julio Gómez, Barce, los Orbón, y tantos otros, la cronología predominante de estudio afecta de lleno a todos los momentos y a numerosos autores de la Edad Contemporánea. Paralelamente se desarrollan investigaciones transversales (el piano, la canción, zarzuela, sinfonismo, la música electroacústica, la danza...) que completan la revisión musicológica de estos dos siglos. El Barroco y la Edad Media han tenido algunas aproximaciones (guitarra y danza, himnodia, respectivamente) de notable significación, de la misma manera que también se han iniciado líneas especializadas en teoría (siglo xvii español,

Leibnitz, retórica musical, etc., habiéndose lanzado una lista de discusión en Internet sobre filosofía y teoría de la música, única en su género en España, y cuya dirección electrónica es: filesp@dana.vicest.uniovi.es) y etnomusicología, en este último caso con atención preferente a la música asturiana.

3. *Relación con la sociedad.* La referencia estatutaria a la necesaria ósmosis que tiene que haber entre la Universidad de Oviedo y la sociedad que la sustenta resulta perfectamente visible en el caso de la especialidad de Musicología. Aparte de las docenas de cursos de Extensión Universitaria (que han abarcado los campos de la historia, el análisis, la etnomusicología, la teoría, la danza, la informática musical, la música de vanguardia, entre otros, y que se han desarrollado en numerosas localidades asturianas), de seminarios más especializados, como los celebrados en La Granda (Avilés) y de una impresionante actividad de gestión concertística en colaboración con ayuntamientos, Principado, y otras entidades públicas y privadas, que incluye convocatorias como el Festival Internacional de Música y Danza de Asturias (en 1997 la XXII edición) o las Jornadas de Piano, dirigidas por Luis G. Iberní, varios profesores de Musicología han tenido -y tienen- presencia continuada en periódicos como *La Voz de Asturias* o el muy influyente y generoso con la música *La Nueva España*, así como en diversas emisoras de radio y en prensa o publicaciones divulgativas de ámbito nacional.

También de ámbito nacional e internacional son las relaciones con otras universidades. Entre las españolas merece la pena destacar el convenio firmado por los rectores de las universidades de Valladolid, Complutense y Oviedo para el intercambio docente e investigador. Oviedo y Valladolid intercambian todos los años un profesor para impartir, en seminarios de ocho horas, alguno de los temas oficiales de las distintas asignaturas. Al no contar la Complutense con estudios musicológicos hasta la fecha no se ha activado el intercambio docente, si bien la colaboración de algunos profesores de Oviedo en los proyectos editoriales del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, muy potente en este terreno, puede objetivarse analizando la relación de editores de partituras y de autores de libros publicados -o anunciados- en las diversas colecciones de Música Hispana del ICCMU.

En el caso de las relaciones internacionales, se han producido intercambios y estancias del alumnado con diversas universidades europeas y americanas desde la época de los primeros proyectos Erasmus, siendo también Oviedo un centro atractivo para jóvenes investigadores latinoamericanos, a juzgar por las solicitudes de ingreso en nuestros programas de doctorado.

No podemos dejar de destacar entre tantas convocatorias y proyectos habidos la organización del I Simposio Internacional de Análisis Musical de mayo de 1991, bajo la tutela directa de los profesores Martínez del Fresno y Sobrino, presencia de colegas de toda España y ponencias de grandes nombres de esta disciplina, como los Deliège, Dalmonte o Meeùs, entre otros.

4. *Principales medios.* La biblioteca tiene una estructura centralizada, pero con diferenciación de las colecciones que la fueron nutriendo. Se ubicará en 1997 en un nuevo y espléndido edificio del Campus de Humanidades. El estudiante tiene a mano -además de partituras, grabaciones y miles de libros específicos- colecciones monumentales de otros campos como *Analecta Hymnica*, *Corpus*

Christanorum, ediciones completas de filósofos, teólogos, grandes diccionarios y colecciones de historia, de filología o de arte que existían en otros departamentos de letras y que son fundamentales para no pocas investigaciones musicológicas. La biblioteca también está completamente informatizada permitiendo sus terminales el acceso a otras bibliotecas nacionales y extranjeras mediante diversos sistemas de redes.

El aula de informática musical es un logro reciente, con más de doce millones de pesetas invertidas en el curso 1996-97 y preparada con quince puestos para 2 o 3 personas cada uno. La suscripción a un buen número de revistas especializadas (más los fondos microfilmados de revistas antiguas y las revistas de divulgación y boletines diversos) constituyen un apartado fundamental para la investigación de postgrado –que crece cada año en cuatro o cinco títulos– y no responde (en Oviedo) al estadio *autárquico* que se critica de manera genérica en un trabajo de X. M. Carreira.²⁵

La Colección Ethos y la Serie Académica, por su parte, han ido sacando a la luz –con medios muy limitados e irregular difusión– obras de referencia absoluta en algunos terrenos, como el gran trabajo de Louis Jambou sobre el órgano español, así como primeras y más modestas aportaciones de temática harto diversa. Otras publicaciones colectivas, de muy distinto significado y presentación, completan esta labor editorial.

De manera que una docencia especializada capaz de formar profesionales para determinados trabajos, la investigación y la relación fructífera con el entorno social, mediante la Extensión Universitaria y la presencia en los medios de comunicación, todo ello con un equipamiento en crecimiento, han sido los ejes fundamentales en esta etapa que estamos analizando. No son los únicos, pero hemos de referirnos ya a los últimos acontecimientos.

3. La Licenciatura en Ciencias de la Música y el futuro musicológico de la Universidad de Oviedo

En 1996 saludábamos con otro escrito la transformación de las especialidades de Musicología (que se habían ido abriendo en las Universidades de Salamanca, Granada y Valladolid tras la iniciativa y varios años en solitario de la de Oviedo) en una licenciatura específica de segundo ciclo conducente a la titulación oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música.

Simplemente a modo de recordatorio de las enormes dificultades que hubo para que se aprobasen las directrices propias del nuevo título, recuperamos algunos datos: 1. En 1987 se licencia la primera promoción de Musicología, cuando la reforma de los planes de estudios ya había comenzado. Las directrices propias del título de Licenciado en Musicología aparecen en borrador y habían sido expuestas a la pública opinión, la cual era recogida en los famosos *libros verdes* del Ministerio. El libro correspondiente a la Licenciatura en Musicología data de

²⁵ CARREIRA, Xoán M. (1995): «La musicologia spagnola: un'illusione autarchica?», *Il Saggiatore musicale*, n.º 1, pp. 105-142. p. 122.

1989. *Las directrices propias que se discutían en él nunca pasarían los siguientes trámites para su oficialización*. El bloqueo había comenzado. 2. Tras cinco años de problemas y negociaciones, el Consejo de Universidades de febrero de 1994, celebrado en Barcelona, aprueba las directrices de una *licenciatura de solo segundo ciclo que ya no era en Musicología sino en Historia y Ciencias de la Música*; 3. Al cabo de un año no se habían dado los pasos siguientes, a saber, aprobación por el Consejo de Ministros y publicación en el *BOE*. 4. El rector de Oviedo (por aludir a gestiones significativas de esta Universidad) escribe a Gustavo Suárez Pertierra, ministro de Educación por entonces, urgiéndole para que se diesen los pasos que quedaban pendientes. Este rector, D. Santiago Gascón, cuya ayuda resultó impagable, ya había escrito el 13 de noviembre de 1992 a Alfredo Pérez Rubalcaba, anterior ministro de Educación. La contestación (de la que el Sr. rector nos envió copia por vía oficial) llegó con fecha de 23 de noviembre. Tras reconocer que el tema era «bastante delicado» y aludir a la duplicidad de estudios en Universidad y conservatorios, entre otros detalles, el ministro apuntaba: «Por todo lo anterior, estamos intentando encontrar una solución que respete la situación actual y que no ponga en cuestión ni el carácter superior de los estudios de los conservatorios, ni la presencia de determinados estudios de Musicología en la Universidad en el nivel y con las especificidades que corresponden»; 5. Las directrices generales propias del plan aparecieron por fin en el *BOE* del 2 de junio de 1995 pero resultaban inútiles pues habían de completarse con unas normas de acceso que se publicaron meses después, en el *BOE* de 28 de septiembre de 1995; 6. El plan específico de Oviedo, acorde con la anterior normativa general superó sin un solo problema las numerosas instancias exigidas por la ley en Facultad, Junta de Gobierno de la Universidad y Consejo de Universidades, cuya Comisión Académica lo homologó el 3 de julio de 1996. Echó a andar en el curso 1996-97 y puede consultarse en el *BOE* del 12 de noviembre de 1996.

El escrito al que aludíamos líneas atrás vio la luz en un número monográfico de la revista *Eufonía* dedicado al «dónde» y «para qué» de los estudios de música.²⁶ Decíamos allí que, en un plan de estas características, como ocurre con el resto de los nuevos estudios universitarios, se reserva una parte sustancial para *actividad de prácticas* y, por otra parte, su *optatividad* permite recorrer al alumno un itinerario acorde con sus inquietudes e intereses. «La Universidad –señalábamos entonces– no puede ponerse límites. Esta institución tiene que estar siempre a la cabeza de la sociedad –críticamente– para adquirir su pleno sentido. Por ello, las posibilidades que se abren a los estudios musicológicos son realmente notables».²⁷ Y, en efecto, lanzábamos acto seguido unas posibles líneas de actuación que el tiempo no dejará de confirmar, porque, en definitiva, un plan como el ahora vigente en Oviedo, no es en esencia distinto al anterior (aunque su *status* académico adquiriera rango de Licenciatura) pero puede hacerse, con el esfuerzo de los alumnos y de los profesores, mucho más dúctil, práctico, intensivo, abierto y mucho más plegable a las exigencias de la sociedad que el anterior.

²⁶ MEDINA, Ángel (1995): «De música universitaria...».

²⁷ *Ibid.*, p. 83.

Tampoco la diferencia de planes entre unas universidades y otras habrá de resultar cuantitativamente demasiado llamativa, dado el carácter troncal de muchas materias y la condición clásica de otras que los completan y que se repetirán en los distintos planes. Quizá sean los pequeños detalles cualitativos, las líneas de investigación y el prestigio del profesorado en unos determinados campos los factores que contribuyan en el futuro a potenciar la necesaria movilidad de los estudiantes -por lo menos en cuanto atañe al tercer ciclo de doctorado, abierto ya, por cierto, a determinados titulados de conservatorio- que deseen formarse de la manera más solvente, con los mejores medios y las máximas garantías en favor de la música.

Música española contemporánea

Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid*

Presentación

Con esta ponencia sustituyo al crítico musical don Enrique Franco, lo cual es, al tiempo, un gran compromiso y un gran honor, que he aceptado porque precisamente realicé la tesis doctoral sobre la música española de las últimas décadas.

No puedo ofrecer, como estaba previsto que hiciese el conocido crítico madrileño, una visión panorámica de la música española actual, pero no parece inoportuno, y menos en un congreso de gran nivel investigador, tocar tan solo algunos temas puntuales, sobre los que manejo documentación más dispersa o inédita.

El trabajo queda estructurado en dos grandes bloques:

1. Noticia detallada sobre el papel del Aula de Música del Ateneo de Madrid en el desarrollo de la joven música española.

2. Apunte sobre la eclosión musical de 1964, con especial mención del grupo Zaj. Se cierra este bloque con una referencia al grupo Alea.

Quedan en el tintero las alusiones a otras entidades, grupos y regiones, que completarían el panorama. Pero como eso supondría una disertación oceánica, no se incluye referencia alguna a hechos tan importantes como el Círculo Manuel de Falla, de Barcelona, el Club 49, de la misma ciudad, anteriores a la emancipación musical en la capital de la nación, ni tampoco se estudian grupos posteriores a Alea, como el Grupo Sonda, Nueva Generación o Actum, por citar los más conocidos, ni fenómenos tan sorprendentes como la reaparición, aunque escasa, de una línea digna y progresista en la música religiosa, o la presencia tímida de la música electroacústica en nuestro país.

Resulta imprescindible cerrar estas líneas introductorias con un pequeño bosquejo y algunos datos significativos del contexto histórico y musical de los años que dificultan la llegada de las primeras oleadas vanguardistas.

La Guerra Civil, trágica para todos los españoles, no hizo excepción con los músicos. Murieron compositores ilustres, y otros padecieron exilio, mientras el aislamiento de la postguerra impedía cualquier intento de dar continuidad a lo

* Publicado en *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional (Salamanca, 1985), Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, José López Calo (eds.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/Ministerio de Cultura, 1987, pp. 369-397.

que había sido, en la preguerra, una intensa vivencia musical, culta y cosmopolita. El inmovilismo se apoderó de todos los ámbitos de la vida como una plaga irrefrenable. Pero Cataluña, una tierra con tradición musical muy importante, va a dar los primeros pasos en la renovación musical. En 1948 se inician los conciertos privados apadrinados por el mecenas Josep Bertomeu, ofrecidos en su mansión, conciertos que, al margen del discutible nivel interpretativo, ofrecían un repertorio variado y ajeno a la anquilosada y neopopulista cartelera musical del momento. Pero ya antes, en 1947, había nacido el *Círculo Manuel de Falla*, que desde 1947 a 1955 se esfuerza por presentar obras de compositores europeos del momento y de los propios miembros del *Círculo*. El conjunto de artistas reunidos en el *Círculo Manuel de Falla*, junto con la existencia de algunos compositores independientes, determinaría la reaparición en España de una música acorde con su tiempo. Fue una reaparición tímida, casi como si quisiese no molestar, pero decididamente testimonial y pionera.

Dejando de lado otros hechos notorios, como la creación de Juventudes Musicales o la actividad del Club 49, todo ello en Barcelona, es preciso constatar la incorporación de Madrid al movimiento renovador, con retraso, pero con mayor vocación de modernidad. El Ateneo va a ser el lugar clave, objeto del primer bloque de nuestro trabajo.

1. El particular eclecticismo del Aula de Música

A) *Introducción*

De 1958 a 1973 va a funcionar, bajo la dirección de Ruiz Coca, el Aula de Música del Ateneo de Madrid. La prestigiosa institución madrileña, que tan importante papel había jugado el pasado siglo, y buena parte de este, en la marcha de la cultura y de la política nacional, acoge en la fecha citada a aquel grupo de jóvenes compositores que muy poco antes se habían autodenominado *Grupo Nueva Música*, en el curso de un homenaje, promovido por Ramón Barce, al crítico Enrique Franco.

También es sabido que la vida del Grupo Nueva Música, como tal grupo autónomo, fue breve y sus conciertos como grupo fueron contados. En realidad, surgen diferencias muy tempranamente que impiden cohesionar a los miembros fuertemente, que por eso se van a encontrar mucho mejor en el marco más ecléctico del Aula de Música dirigida por Fernando Ruiz Coca. Porque, efectivamente, decimos *eclecticismo* tan solo en el sentido de que por allí pasaron todo tipo de tendencias artísticas, desde las más conservadoras hasta las más novedosas, «sin acepción de estilos o personas».¹

No es exagerado decir que la renovación musical española se opera desde el Ateneo -naturalmente, excluyendo a los compositores catalanes, que tuvie-

¹ Memoria presentada por Fernando Ruiz Coca a la Dirección del Ateneo (7-II-73) cuya fotocopia del original mecanografiado, cedida gentilmente por el crítico, obra en el Archivo del Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo.

ron sus propios circuitos con anterioridad al Aula de Música. Y tampoco ha de sorprender que los compositores que forman la llamada Generación del 51 pudieran, más bien, tal como han defendido algunos autores, englobarse bajo el nombre de Generación del 58, fecha del Grupo Nueva Música, del Aula de Música y de los primeros estrenos continuados. Porque, es cierto, desde el 51 asistimos a un goteo de estrenos de los autores más precoces. Así, en 1954 ya se escriben artículos hablando de los nuevos compositores. En uno del padre Sopena, titulado precisamente «La nueva generación», publicado en el diario *Arriba*, el 14 de marzo de 1954, podemos leer algunos elogiosos comentarios sobre Manuel Carra (como compositor y pianista) y sobre Cristóbal Halffter, ambos calificados de «hermanos mayores» de todo «un grupo». Pero al margen de estas intervenciones, objetivamente aisladas, o de lo que pudieran estar haciendo otros compositores en el extranjero (Juan Hidalgo, por ejemplo), el Aula de Música del Ateneo supuso la creación de una tradición concertística específica y la creación de un público, tal vez escaso, pero interesado en las músicas de su tiempo. La continuidad fue la clave, pero la trascendencia de aquellas jornadas fue debida también al peculiar sistema de trabajo que enseguida comentaremos.

Fernando Ruiz Coca fue el fundador y director del Aula durante todo este tiempo. Formado humanísticamente en la universidad (Filosofía y Letras) vivió siempre de la música, que estudió en el conservatorio. Primero fueron las clases particulares, hasta 1964, luego la crítica, la divulgación musical, las conferencias, los ensayos, muchos de los cuales merecerían pasar a la imprenta, y siempre con un talante liberal que supo trasladar al Aula de Música del Ateneo o al terreno de la crítica musical, que sigue ejerciendo en el diario *Ya*, después de haberse iniciado en tal oficio en la lejana fecha de 1964, y haber accedido a la titularidad como crítico en *El Alcázar*, en 1957. Fue también fundador y directivo de las Juventudes Musicales Españolas, organismo adscrito a la Unesco, y director de la colección de libros de música de la editorial Rialph, vinculada al Opus Dei, lo que no impidió que los libros seleccionados sigan siendo de los mejores publicados en castellano en las últimas décadas sobre temas musicales. Así, la traducción del *Debussy* de Strobel, realizada por Ramón Barce, o la *Autobiografía y estudios*, de Krenec, por solo citar algunos. Al cabo de muy pocos números dejaron de publicarse, tal vez a causa de un planteamiento equivocado, al menos en lo concerniente a la edición, demasiado cuidada en lo externo (tapas duras, dorados, etcétera) como para resultar medianamente rentables.

Para reconstruir la historia del Aula de Música hemos contado con la valiosísima colaboración del propio Ruiz Coca, que nos ha facilitado un *dossier* que él mismo había preparado el 7 de febrero de 1973, con motivo de la renovación que iba a llevarse a cabo en el Ateneo. En doce folios mecanografiados, Ruiz Coca resume las actividades habidas, presenta las directrices que informaron el funcionamiento del Aula de Música y sugiere el tipo de reformas que será conveniente introducir para el futuro del Aula de Música, futuro por cierto que resultó ser -cambios en la dirección musical en primer lugar- de bastante menor relevancia.

B) Directrices

En el documento particular antes citado aparecen escueta pero meridiana-mente formulados los fines del Aula de Música. Tales fines se van a mantener a lo largo de los años, convirtiéndose en verdaderas directrices ideológicas del Aula:

Conexión de la música con el pensamiento y artes de nuestro tiempo. El Ateneo, sitio ideal para ello.

Estudiar y cultivar temas y músicas con interés, en sí, aunque frecuentemente, *no comerciales*. Especial atención, dentro de esto, a la evolución de *nuestro siglo*, hasta hoy mismo, sin acepción de estilos o personas.

Constante atención a lo español, buena parte de cuyas obras se ha estrenado en el Aula.

En la cita anterior aparecen tres cursivas (nuestras) que merecen comentario particular. En primer lugar, la idea de lo *no comercial*, porque ello supone un golpe frontal a la práctica habitual seguida por la generalidad de las instituciones privadas o públicas que organizan algún tipo de actividad musical. Lo comercial es, en buena medida, lo equivalente al *repertorio*, incluso a lo manido, y aun cuando el repertorio puede estar lleno de *vigencia* -¿se discute la vigencia de la *Novena?*- no cabe duda de que el elemento fácil, el placer asegurado de tales obras supone una rentabilidad inmediata para quienes así lo organizan. Es lo que ocurre con la mayoría de las (por otra parte, escasas) temporadas de óperas provincianas, en los conciertos de buena parte de las sociedades filarmónicas y en los actos programados por algunas iniciativas privadas. Hay, pues, una buena dosis de idealismo en el planteamiento no comercial del Aula de Música, porque manteniendo las expresiones demasiado objetivistas empleadas líneas arriba, podemos decir que su rentabilidad se produjo *a largo plazo*, con *beneficio*, no para la entidad organizadora propiamente, sino para el nivel musical del país.

La segunda cursiva alude a la especial atención que se ha dedicado a nuestro siglo. Lo que parece mentira es que tal cosa haya de ser dicha y casi nunca enunciada como elemento distintivo. Pero *sí* lo es.

Evidentemente, en la época de Mozart nadie se cuestionaba que la música que se debía de oír era la que proveían los compositores del momento, e incluso hay testimonios acerca de la *antigüedad* de algunas obras escritas pocos años antes. Según esa mentalidad, la música de Schoenberg nos sonaría completamente trasnochada; la de Messiaen, a cosa caduca, y la de Boulez, Stockhausen o John Cage tendría algo de *suranné* y arqueológico. Pero una de las enfermedades del siglo xx, el historicismo, ha motivado una especial complacencia en el pasado, una infinita comprensión hacia todo aquello acontecido en el pasado, una veneración sin límites hacia todo lo ornado con el halo de la antigüedad, de forma que, como suele decir muy acertadamente Ramón Barce, el compositor actual tiene, además de la competencia de sus colegas vivos, la de sus colegas que ya habitan en la gloria, como Beethoven, Mozart, Bach, Mahler...² Ahora no podríamos

² Conferencia de Ramón Barce en los cursos de Verano de la Universidad de Oviedo. Gijón, julio de 1983.

prescindir de Bach, pero no siempre fue así. Mozart, sin ir más lejos, no tuvo que competir con el Cantor de Santo Tomás, pero un músico de hoy tiene que hacerlo con ambos y con todos los demás.

Si a esto sumamos el aspecto iniciático de muchas músicas actuales, o sea, su no concesión a lo fácil, el deseo de no acariciar los oídos del público, se comprenderá que la música del siglo xx, o buena parte de ella, se ha visto marginada y cuando se la consiente o programa se hace en cantidades tan ínfimas que su aparición resulta de tan mal tono como cuando se presenta alguien (tomando la expresión de Debussy) en una casa a la que no ha sido previamente invitado.

La última cursiva es para incurrir en el panfleto nacionalista, porque es difícil encontrar un país donde lo propio sea tan despreciado, y en general, tan despreciado por puro desconocimiento. En efecto, el discófilo que se acerca a su tienda habitual encuentra abundantes *stands* dedicados a los clásicos centroeuropeos, italianos o franceses. Y el melómano que acude a los conciertos de sociedad filarmónica de su ciudad puede acabar conociendo mejor a los Mendelshonn, Schumann, Beethoven, Vivaldi, etcétera, que a Granados o al mismísimo Falla. Todo lo cual no es casualidad sino consecuencia del abandono padecido por la música desde el siglo xix, cuando quedan suprimidas aquellas cátedras universitarias que tanta gloria habían dado al pensamiento músico-especulativo de los pasados siglos en España, quedando la Musicología cultivada por unos pocos entusiastas, tantas veces al margen de las corrientes historiográficas más vigentes, con la historia de la música en España todavía prácticamente desconocida, con archivos olvidados que esperan ser consultados, catalogados, y, en suma, valorados en lo que valgan, pero al menos formando parte del patrimonio histórico y no de los desvanes de las casas particulares o de los sótanos de ciertas bibliotecas, que más que custodiar parece que esconden lo que tienen.

Por todo lo anterior, cuando el Aula de Música del Ateneo se atrevía a presentar una obra *no comercial, de hoy y española*, estaba realmente haciendo algo inusitado, seguro que hasta escandaloso para los retardarios, pero que fue decisivo para echar a rodar la nueva música de los compositores que conocemos como miembros de la Generación del 51.

En otro documento, firmado por Ruiz Coca el 30 de octubre del año 1970, en el que se hace una especie de resumen de los criterios seguidos por el Aula de Música, sin duda para presentar a la dirección del Ateneo, encontramos algunas otras ideas que completan este epígrafe:

El Aula considera la música como un fenómeno cultural, con sus conexiones con las otras artes y pensamiento de nuestro tiempo.

Desde el punto de vista estrictamente ateneístico, prestamos atención a todos los movimientos estéticos o técnicos nuevos, para estudiarlos y discutirlos a distintos niveles, en los seminarios y conferencias-coloquio, orientando la programación de los conciertos en este sentido. Así, ninguna de nuestras actividades carece de un significado o intención.

Para que no haya lugar a dudas recogemos otro testimonio. En una entrevista con el propio Ruiz Coca, publicada en agosto del 64, este responde así a la pre-

gunta del periodista sobre la función del Aula: «La de dar un rigor intelectual, un fundamento consistente a la música española, que estaba tradicionalmente desligada de los problemas de su tiempo, especialmente de los culturales. El músico español ha estado siempre aparte de esto, empeñado en su función de artesano. Nuestra tarea es, quiere ser, encontrar el punto de contacto de la pura creación artística, con el pensamiento filosófico y la estética de la misma».³

C) *Un funcionamiento con vocación pedagógica*

Decíamos hace unas líneas que el Aula de Música había contribuido a elevar el nivel musical del país, pero, en primer lugar, merced a su funcionamiento interno, contribuyó a esclarecer muchos conceptos artísticos de interés innegable para los propios compositores.

El *Seminario* es el paso previo a toda actividad. El conjunto de los conferenciantes que va a intervenir en el ciclo se reúne, con anterioridad a la presentación en sesión pública, y estudia la partitura que se va a comentar. Este es el momento clave porque muchas veces eran los propios creadores los primeros que iban a sorprenderse por las sugerencias de tal o cual partitura de Stockhausen, Boulez o Xenakis, por solo citar nombres míticos, que habían llegado a Madrid no por el camino de los circuitos comerciales, sino, muchas veces, por la casualidad, porque alguien había viajado o tenía algún tipo de relación con el extranjero. No se trata de pintar una situación de *absoluto* aislamiento, pero ni la prensa diaria ni las revistas más o menos culturales ofrecían una información de última hora.

El paso siguiente consistía en el comentario de las obras analizadas en el *Seminario* ante el público, que seguía siendo un acto minoritario. Tenía lugar a las cinco y media de la tarde, los jueves, en el *Aula pequeña*, con capacidad para unas sesenta personas.

El concierto tenía lugar a las siete y cuarto, en el salón de actos, hora que permite una mayor afluencia de público. A veces podía ser una conferencia-concierto «en tono de alta divulgación». Muchos de los trabajos realizados pasaron al papel impreso a través de *La Estafeta Literaria* y también del suplemento dominical de *Nuevo Diario*, pues los *Cuadernos del Aula de Música* no pudieron ser editados de forma autónoma, pese a estar previstos desde los primeros tiempos del Aula.

D) *Algunos datos*

Aunque solo sea para certificar aquello de «sin acepción de estilos o de personas» que citábamos líneas arriba, ofrecemos ahora una brevísima muestra sobre los ciclos realizados y las personalidades musicales (instrumentistas, compositores, directores, críticos, etcétera) que desfilaron por el Aula.

³ *La Estafeta Literaria*, 15-VIII-64.

En el terreno de los ciclos, y prescindiendo de todos aquellos propiamente dedicados a la música española de ese momento y a las cuestiones teóricas en boga por entonces (el objeto sonoro, la aleatoriedad, etcétera), se pasó revista a cosas tan variadas e interesantes como la música y la Universidad, el 98 musical, la problemática de la enseñanza musical, la música en el cine, la música en la India y muchas otras cuestiones de índole tan dispar, como las que acabamos de citar.

En franca correspondencia con la variedad de los ciclos de estudio (cada uno de ellos solía constar de varias conferencias) están los propios conferenciantes. Además de la mayoría de los compositores, intervinieron personalidades como José Eugenio de Baviera, la mayoría de los críticos y musicólogos en ejercicio por entonces, y figuras de renombre internacional como Stockhausen o Ligeti.

Los conciertos, a lo largo de los años, presentan una tendencia clara hacia lo actual y hacia lo español, pero no se excluyeron conciertos de otro tipo, algunos de ellos de música antigua -lo que tampoco era excesivamente frecuente en la capital de España-. Los conciertos de gregoriano o de polifonía primitiva, conciertos dedicados a Guillermo de Machaut o a Frescobaldi también eran bien recibidos por el público deseoso de salirse de los caminos trillados.

El Aula de Música se apuntó más de un tanto a lo largo de su historia presentando obras que constituían estreno en España, además de los abundantes *estrenos absolutos* de los compositores españoles. Algunas de esas obras, clásicos del siglo xx, fueron: *Cuarteto para el fin de los tiempos*, las *Bodas y Canticum Sacrum*, de Stravinsky; *Contrastes* y la serie de los cuartetos, de Bartok, y otras muchas menos conocidas.

En el terreno de los estrenos hay que destacar aquellas obras que fueron compuestas como dedicatoria al Aula (así, la *Obertura para un Aula de Música*, de Victoriano Echeverría), y aquellas otras escritas especialmente para homenajes a Bécquer, Góngora, Gómez de la Serna, Gombau y Eugenio de Baviera, que motivaron el estreno de una serie de obras, muchas de las cuales siguen interpretándose asiduamente cuando ya queda lejana la causa que las motivó, lo que demuestra precisamente que no eran en modo alguno música de *pompa* y *circunstancias*.

¿Qué decir de los intérpretes? Sencillamente, que pasaron todos por el Aula, incluso que algunos se formaron y se iniciaron en la música de hoy precisamente en el Aula. Salvo la limitación impuesta por el lugar, no apto para grandes formaciones, prácticamente la totalidad de los grupos, directores y solistas españoles de todos aquellos años que estuviesen dispuestos a insertarse en una programación que no dejaba ningún detalle al azar acabaron pasando por el Ateneo de Madrid. Odón Alonso, Agustín León Ara, Manuel Carra, Rosa Sabater, Esperanza Abad, Ana Higuera, Carles Santos y Enrique García Asensio son solo algunos de los nombres que nos encontramos al hojear los programas de aquellos años.⁴

⁴ De nuevo hay que dar las gracias a Fernando Ruiz Coca, pues, aunque los programas existen en el Ateneo, ha resultado más fácil fotocopiarlos todos y transferirlos al Archivo del Departamento.

E) El Grupo Nueva Música y los momentos fundacionales: curso 58-59

El Aula de Música del Ateneo de Madrid se funda en el curso de 1958-59. El primer ciclo de charlas tuvo lugar en 1959, pero ya antes había quedado establecida la total integración del Grupo Nueva Música en el Ateneo. De hecho, además del concierto de Conchita Rodríguez, en el conservatorio, organizado por Juventudes Musicales, el 9 de marzo de 1958, que es el concierto fundacional, tuvo lugar otro concierto, ya en el Ateneo, el 8 de abril del mismo año. En marzo del 58, Ruiz Coca escribe un artículo titulado «El Grupo Nueva Música», que explica muy bien el carácter del grupo, o más exactamente la ausencia de un solo carácter en el mismo:

No es frecuente, entre nosotros, la creación en compañía (...). No importa que las soluciones que cada uno aporte sean diferentes o aun contradictorias. Se trata tan solo -y así lo ha entendido el Grupo Nueva Música- de proclamar juntos la fidelidad al tiempo que ha tocado vivir (...). Unidos a varios jóvenes intérpretes, y contando con el apoyo de varias entidades y organismos -el Ateneo en cabeza, con las J. M.- han iniciado sus conciertos periódicos, en los que la música nueva irá desplegando su paisaje recién inventado y abierto a la clara mañana.

Y después de mencionar a los miembros del grupo (Alberto Blancafort, Ramón Barce, Fernando Ember, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Manuel Moreno Buendía, Luis de Pablo y el uruguayo Campodónico, unido al grupo) concluye: «Con ellos va nuestra esperanza».⁵

Respecto a las charlas de principios de 1959, mencionaremos la intervención de Enrique Franco, Manuel Carra, José Eugenio de Baviera, Ramón Barce, Fernández Cid y Antonio Iglesias, casi todos ellos abordando temas de la música del siglo xx, desde el atonalismo a la música concreta.

La Estafeta Literaria, cuya sección de música lleva Ruiz Coca, pronto va a dejar sus páginas para difundir la nueva música y el empeño del Aula. En el número correspondiente a la primera quincena de febrero del 59, Ruiz Coca saluda y define en unas primeras y apretadas líneas la vocación del Aula:

El Ateneo ha abierto las puertas de su Aula de Música. En ella van a discutirse los principales problemas que plantea la música contemporánea centrados en torno a las dos grandes corrientes que la informan: el objetivismo formalista y el expresionismo en sus diversas formas metatónicas. Ahora bien, lo característico de estas reuniones que comienzan es la pretensión de atraer a ellas, no solo a los músicos interesados en estas cuestiones -por desgracia, una minoría, sino a un grupo de intelectuales- literatos, filósofos, científicos, pintores, etcétera, que, con su sensibilidad afilada e inquietud por todas las facetas del pensamiento y arte actuales, puedan aportar sus diversos puntos de vistas sobre estos descuidados -entre nosotros- temas. Se quieren, pues, coloquios de tono y altura universitaria en torno a esta música, tan significativa y fiel a nuestro tiempo, y, quizá, por eso mismo, tan ignorada por la pereza, la evasión y la

⁵ *La Estafeta Literaria*, 28-III-58.

nostalgia, ayudadas eficazmente, en nuestro caso por la inexplicable exclusión de los estudios musicológicos de nuestra Universidad.⁶

F) *El curso 59-60 en el Aula de Música del Ateneo*

Coincidiendo con el curso escolar tienen lugar una serie de actividades en el Aula de Música del Ateneo que merece la pena pormenorizar.

De noviembre de 1959 a febrero de 1960 se celebra un ciclo bajo el título *La música dodecafónica, estilo y evolución, función cultural*. Se presta atención a la música de Schoenberg de forma prioritaria. Intervienen Enrique Franco, Ramón Barce, Gerardo Gombau y Manuel Carra en sendas ocasiones, cada una de ellas centrada en una determinada obra de Schoenberg. Cristóbal Halffter y Luis de Pablo emplearán su turno en el análisis de la Opus 10 y la Opus 28, de Webern. Alberto Blancafort se encargará de desmenuzar las *Tres pequeñas liturgias*, de Messiaen. Finalmente, un trabajo por parejas que asociará a Manuel Carra y a Cristóbal en torno a *El martillo sin dueño*, de Boulez, y a Barce y De Pablo para desentrañar *Zeitmasse*, de Stockhausen.

Durante esos meses, algunas obras, como el *Cuarteto*, opus 28, de Webern pueden escucharse en directo. Otras obras programadas responden a ese deseo de salirse de los caminos trillados. Un breve repaso a los programas nos lo confirma: el Cuarteto Clásico de RNE, además de la pieza de Webern citada, interpreta el sexto de los cuartetos de Bartok y el *Cuarteto 2* de Benguerel, que data de tan solo dos años atrás. Aún en ese mes de febrero de 1960, que cierra el primer ciclo de conferencias del curso, intervienen los pianistas Manuel Carra y Félix Lavilla, con obras de Debussy, Hindemith y Stravinsky.

Pero a primeros de marzo de 1960 ya está preparado un nuevo ciclo, esta vez titulado *Algunos maestros españoles*. Consiste este ciclo en que una serie de compositores hablan sobre determinadas obras de otros compositores, españoles, de los que aproximadamente la mitad aún están vivos entonces. Los conciertos hasta mayo mantienen el criterio ya conocido. Obras de Messiaen y Luis de Pablo en un concierto de los pianistas Conchita Rodríguez y Pedro Espinosa; de Falla, Webern y Ernesto Halffter por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Cristóbal Halffter con Manuel Carra al piano. Schoenberg, Debussy y Ernesto Halffter a través de diversas piezas para voz y piano, y otro del que solo la relación de autores basta para reiterar lo dicho: Guridi, Calés Otero, Turina, Gombau, García Abril, Conrado del Campo y Joaquín Rodrigo. No se descuida el pasado y así, el 7 de abril, los Cantores de Madrid interpretan obras de Guerrero, Palestrina, M. Villanueva y Juan de Anchieta.

G) *El curso 60-61 en el Aula de Música del Ateneo*

El curso 60-61, lleno de actividades, se inicia con una práctica que algunos califican de *necrofílica*, a saber, la de los aniversarios de compositores, generalmente fallecidos. Efectivamente, parece un poco funerario *resucitar* por unos

⁶ *Ibid.* 1-II-59.

días a determinados compositores que vuelven a ser actualidad simplemente por el hecho de haber muerto (o nacido) hace un número de años generalmente acabado en cero o en cinco. Tanto en este caso, como en el caso de que los recordados no lo necesiten, estamos de nuevo ante ese historicismo propio de nuestra época por el que el pasado adquiere un aura que supera toda posible crítica. En cierta medida, podría ocurrir aquello que decía Nietzsche sobre los historiadores, que de tanto mirar hacia atrás, acaban pensando hacia atrás.

Pero en el Aula de Música no hay acepción de personas ni de estilos, y así es como se organiza un ambicioso ciclo en el 150 aniversario de Chopin y Schumann y en el 100 de Wolf y Mahler. Por cierto, que pese a ser Mahler un autor consagrado, no lo era en aquel momento; antes bien, era denostado desde diversos frentes, de forma que recordarlo yo no es aquí un ejercicio de necrología, sino el síntoma de un elevado criterio intelectual. Con comentarios de Fernández-Cid y la intervención de pianistas y cantantes se va ofreciendo una selección significativa, en la medida de las disponibilidades técnicas, de los autores citados.

El primer ciclo propiamente de conferencias, de este curso, tiene el siguiente objetivo: *Actualidad de la técnica y estética postserial. Los determinantes nacionales*. Las conferencias previstas, diseminadas de noviembre a enero del año siguiente, corren a cargo de Ramón Barce, Manuel Carra, Gerardo Gombau, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Enrique Franco. Los autores estudiados, respectivamente, Berio, Pousseur, Boulez, Nono Stockhausen y Bo Nilsson.

En el segundo ciclo los propios compositores han de reflexionar sobre su propia obra. Semanalmente, desde el 9 de febrero del año 1961, desfilarán los siguientes compositores: Luis de Pablo, Joaquín Homs, Ramón Barce, Mestres Quadreny, Cristóbal Halffter, Manuel Carra y José Cercos, todos ellos –menos Homs– pertenecientes a la Generación del 51, rondando la treintena en su mayoría.

El 13, el 20 y el 23 de abril de ese mismo año, en otro ciclo de conferencias sobre el tiempo como dimensión de la música, Rafael de la Vega disertó sobre tiempo poético y tiempo musical; César Galve, acerca de la antropología de la relación tiempo-música, y Juan Carlos G. Zubeldía, sobre el tiempo musical.

En mayo, un cuarto ciclo a cargo nada menos que de Gyorgy Ligeti sobre música electrónica, con la inclusión de una conferencia-concierto titulada *Panorama de la música electrónica*, primeramente encomendada a Enrique Franco y que acabó solventando Ramón Barce.

Los conciertos aportan similar número de novedades. El Cuarteto Clásico de RNE interpreta obras de Webern, Bartok y Hindemith. La pianista Conchita Rodríguez, por su parte, composiciones de Esplá, Rodrigo, Messiaen, Bartok y Calés Otero, en primera audición la *Música al aire libre* y los *Cinco cantos de Sefarad*, de estos dos últimos autores respectivamente. La Agrupación Nacional de Música de Cámara, en marzo de 1961, estrena un *Trío*, de Manuel Angulo, escrito en 1956; además, el primer cuarteto de Barce y la *Música para muñecos de trapo*, de V. Echevarría. El Sábado Santo, 1 de abril de 1961, la primera audición en España del *Canticum Sacrum*, de Stravinsky, y la *Misa Ducal*, de Cristóbal Halffter, escrita en 1956. Abría el concierto una *Lamentación*, de Haendel.

El 13 de abril, otros dos estrenos en España: *la Música para siete instrumentos*, de J. Homs, y el *Septeto*, de 1953, de Igor Stravinsky. Junto con obras de Ravel y Evangelisti, Manuel Carra interpreta el 27 de abril obras de Castillo (*Cinco Invenciones*, primera audición), de C. Halffter (*Introducción, fuga y final*) y *Cinco piezas breves*, del propio pianista, estrenadas ese día.

El concierto de clausura fue un auténtico *tour de force*. La soprano Isabel Penagos y el tenor Francisco Navarro, un nutrido grupo de instrumentistas, con la colaboración especial de Narciso Yepes y Pedro Espinosa (guitarra y piano), junto con el Coro de Radio Nacional, dirigido por Alberto Blancafort, organizaron un concierto con dos partes bien diferenciadas. En la primera, el coro interpretó piezas basadas en textos de Góngora de maestros del siglo XVII. En la segunda, el grupo instrumental y los solistas vocales citados empezaron con el *Soneto a Córdoba*, de Falla, y *Caído se le ha un clavel*, de Isidro B. Maiztegui.

Después, cinco estrenos de autores españoles, especialmente solicitados por el Aula de Música para este homenaje. Ramón Barce, Manuel Castillo, Gerardo Gombau, Luis de Pablo y Antón García Abril fueron los autores del estreno, siempre con textos de Góngora.

Podemos destacar el aspecto generacional que tuvo este homenaje. Generacional en un sentido de afinidad, más que propiamente cronológico -Gombau era mayor, pero se supo acercar a los jóvenes- de afinidad aunque sea muy leve, pues García Abril o Manuel Castillo ya trabajaban de forma diferente a la más experimental de Luis de Pablo o Ramón Barce. El haber iniciado esta segunda parte del concierto con el *Soneto a Córdoba*, de Falla, que fue escrito precisamente en 1927 con motivo de aquellos actos en homenaje a Góngora promovidos por varios de los poetas que hoy agrupamos en la Generación del 27 (Guillén, Lorca, Salinas y Dámaso Alonso), muy implicado precisamente en la colaboración de Falla, no deja de ser significativo.

H) El curso 61-62

El curso 61-62 se inaugura con una conferencia de Karlheinz Stockhausen, titulada «Invención y descubrimiento», que iba ilustrada con grabaciones del propio compositor alemán, pionero de la música electroacústica. El «divo» de la música viva alemana ya había pasado por Pamplona, llamado por Fernando Remacha, que había sido nombrado director del conservatorio.

Dos días después, 16 de noviembre de 1961, un concierto a cargo del pianista Francisco Gyves con obras de Blas Galindo, Hernández-Moncada, Rodolfo Halffter y González Ávila, todas ellas en primera audición; además, obras de Kavalevsky y Bartok. Ese mismo mes se celebra en el Aula un homenaje a Falla, interpretándose diversas obras del maestro, como se indica en el programa «en las vísperas de *La Atlántida*».

Sánchez Pedrote, en diciembre, diserta sobre el 98 musical, y ya en el 62 se celebra el centenario de Debussy con conciertos y un extenso ciclo de conferencias que resumen el entorno cultural, artístico y la música del compositor francés. Registramos nuevas intervenciones como conferenciantes de Barce, De Pablo y C. Halffter.

El 17 de mayo un importante estreno, *Formantes, móvil para todos pianos*, que se repite tras unas palabras del autor, Cristóbal Halffter. Esta obra, escrita e incluso presentada en privado con anterioridad, es básica para Cristóbal Halffter, pero, además, para el conjunto de la música española. De hecho, esa práctica de repetir la obra al final es debida a que la obra suena diferente en cada versión y solo la comparación de dos versiones permite observar que se trata de una obra parcialmente abierta. Podemos decir que tras esta audición la música abierta, al margen de los precedentes (Hidalgo, conciertos de David Tudor) toma carta de naturaleza en nuestro país, concretamente como tantas otras novedades entre los muros hospitalarios del Aula de Música del Ateneo.

Señalemos también que por estas fechas la experiencia de Darmstadt ya no constituía una novedad absoluta. Juan Hidalgo y Pedro Espinosa habían sido de los primeros en ir a esa ciudad alemana. En noviembre del 61, Ramón Barce escribe un artículo sobre su visita a Darmstadt donde se da amplia información sobre las últimas tendencias de la música desarrolladas en la capital de la vanguardia mundial de aquellos años. Tras hablar de música electrónica, abierta, del ya agudo problema de las grafías, concluye con unas líneas que hoy nos parecen exageradas, pero que dan la medida exacta de lo que suponía la peregrinación a Darmstadt para el joven creador español: «Por lo apuntado puede colegirse que en Darmstadt se asiste materialmente a la gestación y nacimiento de la música de nuestro tiempo: es como un volcán en cuyo fondo pudiéramos ver la lava en ebullición».⁷

D) Curso 1962-63

Curso de febril actividad, abundante en conciertos y ciclos de conferencias. La música española parece que sale definitivamente de su letargo.

Anotamos, el 15 de noviembre de 1962, una primera audición de *Sucesiones*, escrita dos años antes por X. Berenguel. En el mismo programa, a cargo del Quinteto de Viento de Madrid, y aunque solo sea por insistir en el fecundo eclecticismo del Aula, obras de Castillo, Echeverría, Milko Kelemen y Bo Nilsson.

En diciembre, el día 6, un estreno de Barce, el *Estudio de sonoridades*, escrito ese mismo año. La pianista Conchita Rodríguez completó su programa con obras de Rodrigo y Esplá.

En colaboración con Tiempo y Música (las «hijuelas» del Aula, como suele llamar cariñosamente Ruiz Coca a las diversas entidades que de alguna manera nacieron después y gracias al impulso decisivo del Aula), Alberto Blancafort (ya más dedicado a la interpretación que a la creación, pese a haber sido cofundador del Grupo Nueva Música) dirige un magnífico programa con dos estrenos: *Constantes* (1960), de Bernaola, y *Polar*, opus 12, de Luis de Pablo. Además, se reponen las *Canciones de la ciudad*, de Barce, y se completa el programa con obras de Webern y Stockhausen.

Era el 20 de diciembre de 1962 y ese día acababa también un ciclo sobre la *Atlántida*, con las interpretaciones de C. Halffter, Luis de Valeri, De Pablo y Ma-

⁷ *Ibid.* 1-XI-61.

nuel Carra. Por cierto, al margen de las discusiones teóricas que pudiera plantear el trabajo de Ernesto Halffter para concluir la obra, lo cierto es, como se vio muy pronto, que la obra llegaba demasiado tarde. Esa obra magna, que ocupó tantos años de la vida de Falla, podría haber actuado como nexo entre el pasado y la necesaria renovación tras la cesura provocada por la Guerra Civil. Pero entre la muerte de Falla en el 47 y la puesta a punto de *La Atlántida*, estrenada en el 62, habían pasado demasiados años y la lección ya estaba destinada a la historia y en modo alguno a los compositores españoles.

A principios del 63 un ciclo de conferencias sobre la obra abierta, demostrando la dirección del Aula que se podía estar bastante al día. En marzo, otro sobre el objeto sonoro. Mientras tanto, siguen los conciertos, en la tónica que ya nos es familiar.

El programa del 28 de marzo de 1963 ha de ser reproducido íntegramente, pues recoge en su segunda parte, un conjunto de obras, todas ellas en estreno, creadas por el homenaje a Gómez de la Serna:

I

K. Stockhausen: *Zyklus*. Para un percusionista. José María Martín Porrás: percusión.

II

Cristóbal Halffter: *Epitafio a Ramón Gómez de la Serna*. Magnetofón y tres percusiones.
Carmelo Alonso Bernaola: *Superficie número tres*. Flauta, saxofón, xilofón y un percusionista.

Miguel Ángel Coria: *Interacción*. Flauta, viola, piano y un percusionista.

Tomás Marco: *Trivium*. Flauta, piano y vibráfono.

Luis de Pablo: *Recíproco*. Flauta, piano y un percusionista.

Ramón Barce: *Parábola*. Quinteto de viento.

Primera audición pública. Obras compuestas en homenaje a Ramón Gómez de la Serna.

Jueves, 28 de marzo de 1963, a las siete y cuarto de la tarde.

J) Curso 63-64

A lo largo de noviembre y diciembre de 1963 van teniendo lugar diversas conferencias en torno a la obra serial de Stravinsky. Los conciertos son abundantes y proliferan las primeras audiciones de autores clásicos como Schoenberg y Berg. En enero y febrero son analizados diversos compositores, agrupados bajo el epígrafe *La estética tradicional* (Angulo, García Abril, Blancafort, Arteaga y Bonet), por otros colegas, a veces de tendencia contrapuesta, como Gombau o Barce.

En febrero del 64, nuevo programa, dirigido por García Asensio, con una nutrida representación española. Obras de Bernaola, De Pablo y Mestres Quadreny. Estrenos de Barce -*Objetos sonoros*- y Miguel Ángel Coria, a quien empezamos a ver de forma más asidua en estos programas, en concreto su *Improvisación para cinco instrumentistas*. Continúa en febrero y marzo una segunda parte del ciclo dedicado al estudio de compositores de estética tradicional y otro programa del Quinteto de Viento de Madrid con novedades para la capital: un *Quinteto*, de Gerhard, de 1928, y otro *Quinteto*, recién escrito por Agustín Bertomeu, otro autor que por esos años se decanta hacia la vanguardia, después de haberse iniciado en

una especie de nacionalismo que podríamos ejemplificar en su poema sinfónico titulado *Cádiz*.

El ciclo sobre el *Objeto sonoro* halla una continuación en mayo, con un carácter que viene definido en el subtítulo del ciclo: «Fundamentos de acústica para músicos». Las conferencias corrieron a cargo de Antonio Pérez López, del Departamento de Acústica del Instituto Torres Quevedo, del CSIC con un temario que abarcó desde las ondas sonoras hasta la acústica de las salas, grabación y psicofisiología.

Al finalizar el curso 63-64, el Aula de Música del Ateneo había consolidado su prestigio. El propio Ruiz Coca es entrevistado en *La Estafeta Literaria* y a la pregunta del entrevistador sobre el papel del Aula respecto al grupo madrileño, responde: «Su papel ha sido el de aglutinante de sus componentes. La mayor diferencia entre estos dos grupos estriba, en mi opinión, en la falta, en Barcelona de ese lugar de intercambio y reunión que es el Aula».⁸

K) El curso 1964-65

El Aula de Música establece una nueva colaboración, en esta ocasión con el Festival de América y España, que ofrece su primera edición y que merecerá comentario aparte. En noviembre y diciembre un ciclo sobre Xenakis y un acrecentado interés por los problemas de la enseñanza, que se traduce en sendas conferencias de Cristóbal Halffter (todavía de director en el Conservatorio de Madrid) y del eminente musicólogo H. H. Stuckenschmidt.

Detectamos la misma atención que el pasado curso por tratar de introducir al compositor y al público en las características físicas de la materia sonora. El conferenciante antes citado habla de algunos aspectos de la música electrónica desde el punto de vista técnico: ondas sinusoidales, ondas cuadradas, ruido blanco, filtros, fuentes naturales. Mientras tanto, pese a este tipo de novedades, en Madrid sigue siendo estreno el *Cuarteto* op. 3, de Alban Berg.

La vida musical española se ha ido animando pese a todos los inconvenientes y en este curso van a cristalizar algunos acontecimientos decisivos para la música española, que merecen capítulo aparte.

Ruiz Coca seguiría al frente del Aula hasta 1973, con los mismos criterios. No obstante, la magna función de aglutinar a los jóvenes compositores ya había sido cumplida con creces, en el periodo estudiado.

2. La eclosión musical de 1964

Mil novecientos sesenta y cuatro va a ser un año especialmente fructífero. Nacen el Festival de Música de América y España, la Bienal Internacional de Música Contemporánea y la temporada madrileña de ópera, se celebra el Concierto de los 25 años de Paz, Cristóbal Halffter accede a la dirección del Conservatorio de Madrid, la actividad musical crece en todos los campos y, en medio de un op-

⁸ *Ibid.* 15-VIII-64.

timismo general, cristaliza un hecho determinante para la vanguardia española: la llegada a España de Juan Hidalgo y Walter Marchetti, que acabarían fundando el grupo Zaj.

El Ministerio de Información y Turismo, regido por el nervioso Fraga Iribarne, tiene mucho que ver en esta eclosión musical. Se subvencionan festivales, temporadas de ópera, representaciones de ballet y el propio Ministerio se encarga de lanzar una intensa campaña de prensa que se hace eco del realmente espectacular salto *cuantitativo* operado en el panorama musical español por mecenazgo mayoritariamente oficial.

La tradicional «sordera» del régimen franquista deja paso al deseo de rentabilizar la nueva música española. La conmemoración de los 25 años de la paz se hace, como en todos los regímenes totalitarios, con gran aparato propagandístico, con un constante bombardeo informativo sobre las efemérides, creándose la Junta Interministerial para organizar todo lo concerniente a dicha conmemoración. Durante todo ese año la palabra «paz» se repite hasta la saciedad, claro que el fusilamiento de Grimau aún estaba en la memoria y aún iban a morir algunos otros, después de los 25 años de paz, por motivos políticos.

El programa de mano del Concierto de la Paz no tiene desperdicio. Primero aparece la relación completa de los miembros de la Junta Interministerial, con Fraga de presidente de la misma, Pío Cabanillas de vicepresidente y Carlos Robles Piquer de secretario, además de comisario general de la conmemoración; después, tres subcomisarios y una cuarentena de personalidades, cada uno con el tratamiento que le correspondía en ese momento (ilustrísimo señor don). El lujoso programa nos depara a continuación una especie de editorial, sin firma, titulado «Un concierto para la paz», donde se afirma que el concierto «presenta a la música española en su precisa dimensión de 1964».

Bajo el título «Concierto y encargo en el Concierto de la Paz» el padre Sopena ilustra perfectamente el optimismo histórico al que nos referimos y que explica la eclosión musical del año 1964. Empieza así: «A estas alturas -escribo este comentario inicial cuando ya está mediada la triunfal temporada de ópera y comienzan los Festivales de España...». Y más adelante celebra que no se haya impuesto un programa a los artistas, ni en las obras de encargo ni en la ganadora del concurso del Ministerio de Información y Turismo. La carta de Fraga Iribarne a uno de los compositores, Miguel Alonso (y suponemos que las demás serían parecidas), destaca el hecho de la paz fecunda de los últimos años y advierte únicamente que «La obra deberá responder en su contexto e intención al nobilísimo hecho que se conmemora con una duración no superior a veinticinco minutos ni inferior a quince»⁹ lo cual, efectivamente, no supone una especial imposición. En la misma carta a Miguel Alonso se le adelanta que Cristóbal Halffter y Luis de Pablo ya han aceptado el encargo y que este le reportará la cantidad de cincuenta mil pesetas. El programa del concierto va presentado en otro tipo de papel, diferente en tacto y color, al satinado de las biografías y notas al programa. Las obras, estrenadas en el Teatro del Ministerio de Información y Turismo, el 16 de junio (en sesión de

⁹ Fotocopias de la carta de Manuel Fraga a Miguel Alonso. Archivo del Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo.

gala, no en vano asistían Carmen Polo, esposa del Generalísimo, Fraga Iribarne y muchísimas otras personalidades), fueron las siguientes:

1.^a PARTE

Ángel Arteaga: *La cueva de Nerja*. Movimientos sinfónicos. Premio Internacional de Composición del Ministerio de Información y Turismo 1964. Preestreno.

Luis de Pablo: *Testimonio*. Encargo de la Junta Interministerial Conmemorativa.
Estreno absoluto.

Cristóbal Halffter: *Secuencias*. Encargo de la Junta Interministerial Conmemorativa.
Estreno absoluto.

2.^a PARTE

P. Miguel Alonso: *Visión profética*. Recitaciones sacras, texto del profeta Joel, para solistas, coros y orquesta. Encargo de la Junta Interministerial Conmemorativa. Solistas: Jesús Aguirre y Raimundo Torres. Estreno absoluto.

Manuel de Falla: *La Atlántida*. Completada por Ernesto Halffter. a) «La Atlántida sumergida». b) «Himno hispánico». c) «Las carabelas». d) «Salve». Solista: Raimundo Torres.

Teatro del Ministerio de Información y Turismo. Avenida del Generalísimo, núm. 39, planta 4.^a, 5.^a y 6.^a

Martes 16 de junio de 1964. 23,00 horas. Gala.

Orquesta Nacional de España: Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Orfeón Donostiarra: Director: Juan Gorostidi. Solistas: Jesús Aguirre, tenor; Raimundo Torres, barítono.

Tras el periodo estival, la actividad musical sigue con nuevas fuerzas. En octubre se celebra el I Festival de Música de América y España, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica. En realidad, tal evento no es sino el festival tradicionalmente celebrado en Washington cada año, bajo la tutela de la OEA (Organización de Estados Americanos). Como también ocurrirá en la Bienal Internacional de Música Contemporánea, que tendrá lugar el mes siguiente, también aquí se organizan unas conversaciones, dirigidas por Óscar Esplá, que abordarán la situación de la música en España y América. Hay estrenos mundiales de Ginastera, Roberto Pineda, Virgil Thomson y, entre los españoles, la *Sinfonía Aitana*, de Esplá, y el *Canticum in P. P. Johannem XXIII*, de Ernesto Halffter. Sin carácter de estreno, obras de Bernaola, Cristóbal Halffter, Josep Soler, Rodolfo Halffter, Montsalvatge, Rodrigo, Falla y otros muchos autores, españoles y americanos, de muy variados credos estéticos.

Con la llegada del nuevo curso y en medio de esta eferescencia musical, una noticia, la del nombramiento de Cristóbal Halffter como director del conservatorio madrileño, abre en muchos críticos, alumnos y creadores amplias esperanzas. Ruiz Coca, con el entusiasmo desbordante que le caracteriza cuando se trata de las cosas de la música, escribe un artículo con motivo del nombramiento y tras lamentar la situación de la música en España, mayoritariamente disociada de las corrientes del pensamiento (excepción hecha precisamente de no pocos miembros de la generación del 51 a la que Cristóbal Halffter pertenece) incurre en el género de ficción:

Pronto llegará el deseado momento de la revisión de los planes de estudio. De ellos esperarnos para los futuros maestros, hoy en formación, unas más amplias perspectivas ante su arte: desde el conocimiento de los viejos estilos junto a los de última hora, a través del análisis de las obras, hasta su vinculación a las constantes culturales de cada época estudiada con altura y rigor universitarios. Una ambiciosa teoría de la música, concebida desde la realidad de la acústica actual; la posibilidad del trabajo en gabinetes de investigación del sonido; las técnicas electrónicas que ofrecen caminos hoy en creación; la apertura seria de los estudios musicológicos, son otros tantos puntos de apoyo a la esperanza que nace ante este nombramiento.¹⁰

Desgraciadamente las cosas no fueron como las pensó Ruiz Coca y como, sin duda, las deseó el nuevo director. En 1966, decepcionado, Cristóbal Halffter dejó el Conservatorio de Madrid. El cambio había sido imposible.

En los últimos días de noviembre de 1964 y hasta el 7 de diciembre tiene lugar la Primera Bienal Internacional de Música Contemporánea. Madrid asiste a una serie de conciertos y debates donde la creciente complejidad/variedad de la música contemporánea se pone al descubierto. Cinco conciertos de cámara y dos sinfónicos no son nada del otro mundo, menos aún si se considera que, por su carácter internacional, el porcentaje de obras españolas fue más bien escaso. Pero los debates agrupados en el epígrafe *Examen de las diversas corrientes estéticas en la composición actual* agruparon a más de medio centenar de personalidades de la música española y extranjera que reflexionaron sobre las cinco ponencias siguientes:

Razones y problemas de las grafías actuales, por Manuel Valls.

Significado general de la obra aleatoria, por Massimo Mila.

La tímbrica como factor constructivo en la música actual, por H. H. Stuckenschmidt.

Examen de las diversas proyecciones de la nueva música, por Vicente Salas Viu.

Los modernos medios de difusión y su influencia en la música de nuestro tiempo, por Jean-Étienne Marie.

El cuarto de los ponentes citados, Salas Viu, publicó un resumen de lo tratado en la *Revista Musical Chilena*,¹¹ del que nos interesa un aspecto muy concreto, a saber, el de las posiciones ante la nueva música adoptadas por los presentes, críticos, músicos y compositores fundamentalmente. Este testimonio tiene el valor no solo de reflejar las posturas más o menos mantenidas en público durante los debates, sino también el ambiente vivido entre los participantes, las conversaciones privadas, no por ello menos significativas. Tal circunstancia nos obliga a exponer sintéticamente esta parte del texto de Salas Viu.

Para el musicólogo afincado en Chile fueron cinco las posiciones básicas. El doctor Stuckenschmidt mantuvo una postura bien diferenciada, que básicamente podemos resumir como altamente comprensiva, pero con un punto de recelo

¹⁰ *La Estafeta Literaria*, 15-VIII-1964.

¹¹ Una encuadernación defectuosa nos ha impedido consignar la fecha exacta de la revista.

o escepticismo. «Como ocurre con muchos que fueron ardientes paladines de la vanguardia que son ya historia (...) frente a la nueva música, que “se está haciendo”, Stuckenschmidt se sentía extraño. Bien dispuesto, y a su pesar, extraño». Esta postura encontró un apoyo apasionado y radicalizado en A. Golèa. El famoso crítico mantuvo la opinión de que la música es un conjunto de logros estéticos y técnicos, pero que el lenguaje avanza unido a la expresividad y no por mera especulación. Una anécdota significativa aún expresa mejor la distancia de Golèa respecto a los novísimos. La Orquesta de Cámara de Madrid interpretaba *Espejos*, de C. Halffter. «Se puso en pie para aplaudir -escribe Salas Viu- y gritó a cuantos quisieron oírle, que fueron muchos: ¡Ahí tenéis un ejemplo! ¡Un joven compositor de treinta y cuatro años que hace música, sobre todo música, con el más avanzado lenguaje!».

El propio Salas Viu mantuvo una postura ligeramente diferente, no del todo opuesta a la de Golèa. Apoyándose en multitud de ejemplos históricos, Salas Viu descalificó a los puros especuladores, como aquellos que fueron coetáneos de Machaut, hoy olvidados pese a sus artificios contrapuntísticos, llenos de ingenio, pero sin las dosis de contenido atesorada en las páginas de Machaut. Y lanza un consejo: «Los jóvenes creadores musicales deben detenerse a pensar sobre esto. Es necesario ante tantos deslumbradores espejismos, que, en sustituto de un honesto hacer musical, les ofrece la supratécnica época que nos abarca». Y líneas después, con gran sensibilidad histórica, anuncia un proceso que acaso en Europa fuese ya una realidad palpable, pero que en España solo estaba iniciándose, como en embrión. Nos referimos a la integración de los experimentalismos, posible preludio de un nuevo clasicismo o un nuevo romanticismo donde se pondrán en juego los increíbles hallazgos de una época altamente experimental.

La cuarta posición presenta algunas diferencias con la anterior, pero más bien de tipo técnico que estético. Fue la mantenida por buena parte de los compositores españoles, que solo por el hecho de actuar sobre la materia sonora han de presentar divergencias respecto a la mirada, un poco más distante, del crítico.

Finalmente, los «niños terribles», que por cierto no menciona, críticos extranjeros y algunos compositores españoles, todos jóvenes, cuya postura fue absolutamente radical, cuestionando la cultura occidental, lanzando exabruptos que, al final, tampoco asombraron a nadie.

En el terreno de las valoraciones habría que distinguir entre la opinión de los compositores españoles, en general contentos de poder escuchar música de otros autores extranjeros y discutir sobre los problemas de la creación musical de su tiempo con sus colegas y con destacados críticos y musicólogos, y la valoración política.

Desde el punto de vista político oficialista no fue tan valorada, como lo demuestra el hecho de que la bienal no volvió a celebrarse. El Servicio de Educación y Cultura fue el organismo promotor, con su director José María Esquerra como presidente de una comisión ejecutiva en la que participaron críticos como E. Franco, Ruiz Coca, Manuel Yusta y los compositores Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. La asunción de la música por el régimen franquista, asegura Emilio Casares, acabó siendo un espejismo. Y añade:

En efecto, la Bienal no trajo buenas consecuencias desde la perspectiva política; los críticos y comentaristas extranjeros aprovecharon para dar una opinión no muy grata del momento político español; se habló de la politización de la Bienal, y los resultados fueron poco favorables, no solo porque nunca volvió una segunda Bienal, sino porque la música no pareció rentable y como consecuencia se terminará hasta con las actividades que patrocinaba el Servicio Nacional.¹²

Tal procedimiento, típicamente autoritario, no se explica sin la insensibilidad tradicional del régimen hacia la música. En principio, la música puede ser tolerada y menos perseguida que la literatura o el periodismo, pues su mensaje parece más inconcreto. Pero como elemento decorativo de primera importancia puede también ser manipulada. Esto es lo que ocurrió con el citado concierto de la Paz, que es la causa directa del apoyo oficial de la Bienal, sin duda creada con la idea de rentabilizarla, lo que vuelve a dejar bien claro que la música, como apostilló J. Attali, «no es inocente»¹³ y, en última instancia, consiste en una serie de signos en venta, controlados por el poder, que siempre es el gran controlador del sonido en la sociedad, como Adanov, entre los teóricos soviéticos, o Stege, entre los nacional-socialistas, supieron ver con toda claridad.

Dos son los aspectos que hay que valorar, además de lo dicho, en la Bienal. Primero, evidentemente, que una pequeña muestra de la música que se hacía en España se dio a conocer en un marco cosmopolita, ante numerosos críticos y creadores de otros países. Pero tal vez sea aún más notoria la llegada a la mayoría de edad intelectual de nuestros compositores. Desde fines de los cincuenta han venido participando en debates, en conferencias, en diversas publicaciones y en los trabajos del Aula de Música. Muchas veces, como se ha reconocido públicamente, los compositores aprendían lo que estaban enseñando y, como le ocurrió a Rimsky con las clases de armonía, se convirtieron ellos mismos en sus propios y primeros alumnos. Pero por esas fechas, Ruiz Coca puede escribir sobre la participación española en la Bienal con las siguientes y acertadas palabras:

Hoy contamos con una serie no corta de nombres de compositores que están en condiciones de dar razón de sus creaciones a la luz de la historia y del pensamiento universal más rigurosamente ceñidos. Se trata de un grupo bien informado en cuanto a su arte atañe, que no solo no se encierra en sus pentagramas, sino que sabe ordenarlos armónicamente en el panorama de la cultura. Por primera vez desde los Siglos de Oro nuestra música, al menos en cuanto a esta minoría se refiere, está al día y puede dialogar, con sencillez y facilidad, con otros hombres de otras latitudes.¹⁴

¹² Casares Rodicio, Emilio: *Cristóbal Halffter*, p. 108. Colección *Etbos*, n.º 3. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1980.

¹³ Attali, Jacques: *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, p. 12. Ruedo Ibérico. Valencia, 1978.

¹⁴ *La Estafeta Literaria*, 2-I-1965.

Zaj

En un estudio como el presente, orientado hacia los aspectos más renovadores de la música española, no podía faltar un amplio comentario en torno a Zaj. Acercarse a Zaj requiere, no obstante, unas maneras especiales, una metodología propia. La exposición de obras y algunas citas de sus protagonistas no resultarían suficientes. Hay en Zaj una especie de velo que nos impide penetrar hasta su sentido profundo, pues el desconcierto es uno de sus rasgos, tal vez para preservar su pureza de movimiento estético. El investigador siente que su trabajo se convierte casi en una profanación, pero ante la imposibilidad de obviar su existencia, ha tratado de acercarse a él con cierta complicidad, como en un rito de iniciación, pues tal vez sea esa la única forma de aprehender algo de lo que supuso Zaj para el panorama de la música española desde 1964.

A) Nombre

Sobre el nombre de este movimiento se ha extendido un cierto malentendido. En los festivales de Navarra de 1983, dentro de un curso de música contemporánea, hemos podido oír a Fernando Palacios impartiendo una conferencia sobre su obra y explicando la palabra Zaj ante un considerable auditorio como consecuencia de darle la vuelta a la palabra *jazz*. La intervención de Ramón Barce, director de aquel curso veraniego celebrado en Olite, puso las cosas en su sitio. En primer lugar, *jazz* al revés es *zzaj*, no *zaj*. Pero, además, el propio Barce ha reconocido en diversas ocasiones -la de Olite entre otras- que él había sido el inventor de tal palabra, cuya justificación (aunque podría ser innecesaria tal explicación) es otra.

Efectivamente, una palabra como *zaj* parece tener un origen puramente azaroso (recuérdese el caso de *dadá*) o ser simplemente una onomatopeya fuera de contexto. Pero hoy día también es público que tal vocablo surgió de forma bastante racional. De alguna manera es una voz puramente castiza, pues para su creación se han tenido en cuenta algunas características del castellano. La A de Zaj refleja la importancia de esa vocal en el español y es una vocal móvil o desplazable, que puede dejar lugar a otras, propias a su vez de otros países. Zaj, cuando va a Alemania, es Züj, y en Italia, Zij. La Z y la J no son móviles y aún resultan más castizas que la vocal. No son las consonantes, desde el punto de vista de la grafía, más originales del abecedario castellano, pues la Ñ (la grafía, no el sonido) lo sería más, pero desde el punto de vista sonoro representan muy bien algunas particularidades de nuestra lengua.

B) Los precedentes de Zaj

La cultura de una época nunca es uniforme. Puede haber una determinada forma de la cultura con mayor peso oficial, una cultura hegemónica que puede ocultarnos aspectos que con el tiempo definirán incluso mejor que la cultura dominante el signo de una época.

Tanto las tradiciones ortodoxas como las heterodoxas, simplificando mucho, forman su propia cadena. Los nombres de Wagner, Schoenberg, Webern y Pierre

Boulez están indudablemente unidos en el devenir de algunos aspectos de la música occidental. De la misma manera, Marcel Duchamp, Ives, Varèse y Cage también presentan ciertos vínculos a la luz de sus aportaciones más trascendentes y por el determinado tipo de búsquedas experimentado por todos ellos.

Zaj está más bien con estos últimos. Y si miramos demasiado hacia atrás llegamos primero a los chinos que a la sinagoga o a Platón.

Entre los precedentes inmediatos, como auténtico inspirador de Zaj, está John Cage. El encuentro del compositor norteamericano con Juan Hidalgo fue decisivo. En 1958 el autor canario ya había estrenado música de tradición serial en Darmstadt, habiendo llegado al serialismo a través de Bruno Maderna, pues residía en Italia. En este contexto es comprensible el inicial rechazo de Hidalgo respecto a lo que hacía Cage. Un texto revelador e inédito certifica la afirmación anterior:

Siempre he sido, dice Hidalgo, un preciosista y un perfeccionista, así con Walter estudiaba y escribía infinitas y completísimas tablas de armónicos de todos y cada uno de los instrumentos. Nos comprábamos todos los libros habidos y por haber. Por eso cuando encontramos a John Cage y vimos su partitura del *Concierto de piano*, al observar tan sin resolver de los armónicos, le comenté a Walter que no, que Cage no sabía mucho. Más tarde, ya cuando convivimos en Milán, descubrimos que Cage sí sabía, y sabía de todo.¹⁵

La evolución de Hidalgo y Marchetti es parecida, paulatina en los dos casos. Cuando ambos vienen a España, a Barcelona, las enseñanzas de Cage ya habían sido asumidas. En la ciudad condal crean los conciertos Música Abierta, donde tiene lugar la presentación del pianista David Tudor, con la reacción tantas veces comentada hasta en los escritos más sucintos sobre la vanguardia en España. La experiencia no cuajó, pero dejó una ventana abierta por la que volvería a entrar Hidalgo años más tarde, tras su estancia en París y en Milán y Roma, estancia, por cierto, en la que surgen ya obras propiamente de acción.

Hidalgo sigue trabajando en Italia con Marchetti, estudiando zen, relacionándose con ciertos grupos japoneses y pensando en la posibilidad de volver a España. El optimismo de 1964 va a ser positivo para la creación de Zaj, y es efectivamente en marzo de ese año cuando Hidalgo llega a España, pero hasta noviembre no se ofrecería el primer concierto Zaj. En esos meses de búsqueda de contactos y colaboración, solo Ramón Barce, un admirador de Mahler y Reger, como escribió Hidalgo,¹⁶ se volcó en el proyecto Zaj, mientras otros compositores se mostraban escépticos, cuando no hostiles.

C) *El concierto inaugural*

Fue el 21 de noviembre de 1964 cuando Zaj se hizo realidad pública. En el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, presentado por Dido Pequeño Teatro, tie-

¹⁵ Barber, Llorenç: *Zaj; historia y valoración crítica*. Memoria de Licenciatura, sin publicar. Fotocopia del original mecanografiado, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

ne lugar un Concierto de Teatro Musical cuyo programa ha sido recogido por Llorenç Barber en el trabajo antes citado junto con una amplia descripción de las entonces preceptivas para la censura previa. El programa ofrecido fue el siguiente:

John Cage: 4'33" (1962).

Walter Marchetti: *Piano Music 2* (1961). Ramón Barce: *Estudio de impulsos* (1964).

Juan Hidalgo: *A letter for David Tudor* (1961). John Cage: *Variations III* (1963).

Juan Hidalgo: *El recorrido japonés* (1963). Ramón Barce: *Abgrund, Hintergrund* (1964). Walter Marchetti: *Ailanthus* (1964).

Antes de profundizar en lo que es/no es Zaj, vamos a detenernos en las obras interpretadas en este concierto. En primer lugar, la presencia de los tres creadores de Zaj junto con obras de Cage, cuya importancia para Zaj ya ha sido señalada anteriormente, es de por sí significativa.

4'33" de Cage es todo un símbolo. Un pianista se sienta ante el piano, pasa las hojas de la partitura y se va a los cuatro minutos y treinta y tres segundos sin haber tocado una sola tecla del instrumento. Las ideas de Cage acerca de que siempre hay música, pues incluso en una cámara aislada absolutamente acabamos oyendo el sonido del sistema nervioso y de la presión arterial, son de sobra conocidas como para insistir en ellas. Recordemos también que, de acuerdo con lo anterior, es más importante el gesto que el sonido, de forma que el compositor ordena acciones en el tiempo, valorando la gestualidad por encima del sonido, presente o implícito. Una obra tan introspectiva como esta adquirió un tono crítico merced al montaje elegido para esta ocasión. Una jaula, o, más bien, unos listones simbolizando la jaula, albergan al intérprete durante 4'16", momento en el que este hace uso de un dispositivo, tirando de una cuerda que deja la jaula suspendida en el aire. A los 4'33" se va del escenario. No vamos a interpretar esta versión como una llamada a la subversión contra el orden establecido, ni siquiera como una metáfora de la necesaria liberación que, tanto en música como en política, era necesaria en nuestro país, pero el tono emancipador de esta versión de la obra de Cage, tampoco puede ser obviado arbitrariamente. Por otra parte, *cage*, en inglés, significa *jaula*.

Piano music 2 es una pieza de Walter Marchetti, escrita en el año 1961. El intérprete hará una serie de acciones, durante aproximadamente diez minutos. Entre ellas, sentarse, probar el pedal y la sordina del piano, sacar del interior del piano objetos, quitarse la corbata, peinarse, mirar con prismáticos y pulsar el Do de la octava más aguda.

Algunas ideas del «pop» como la valoración de lo cotidiano, sobre lo que volveremos a insistir, están bien patentes en esta música para piano incluida en el primer concierto Zaj.

El estudio de impulsos, de Barce, requiere dos pianistas, que se miran, alternando notas agudas y silencios, rodeando el piano y palpándolo, todo ello con un cierto desfase cronológico entre los dos pianistas. La gestualidad y un cierto psicologismo son lo más destacable de esta primera aportación, por tanto, de 1964, de Ramón Barce.

A letter for David Tudor (1961), de Hidalgo, implica al público asistente. El autor facilita una serie de cartas a David Tudor, en sobres de avión, a sus auxiliares, que las reparten entre el público. Las que sobran son rotas sobre el escenario. Sale el autor y barre los trozos de papel que hay por el suelo del escenario.

Variations III (1963), de Cage, precisa la actuación de tres intérpretes, cada uno de ellos con un amplio repertorio de acciones para realizar, desde la manipulación interior del piano, la presencia en escena de objetos descontextualizados, interpretación de música de Cage para piano, hasta el manejo de aparatos de reproducción del sonido. Pocas obras tan ejemplares para hablar de Zaj como el *Recorrido japonés* (1963), de Juan Hidalgo. Un objeto (un zapato en aquella ocasión) atraviesa durante varios minutos la escena, parándose a veces.

Lo mismo podemos decir de *Abgrund, Hintergrund* (1964), de Ramón Barce, donde se demuestra la clara comprensión de Zaj por parte de alguien formado en tradiciones diferentes. El interés de Barce por los problemas puramente escénicos se plasma aquí en el trabajo de tres intérpretes y un biombo que los oculta/descubre, hasta convertirse en una pieza clave de Zaj.

Ailanthus (1964), de Walter Marchetti, necesita cinco intérpretes que se colocan ante sendos atriles, uno con la flauta obturada, otro gesticulando y emitiendo sonidos guturales, un tercero permanecerá inmóvil, el cuarto producirá sonidos con un globo y un último construirá un avión de papel que lanzará al aire.

D) Los medios y la vida de Zaj

Además del concierto Zaj existen otros vehículos a través de los que Zaj se manifiesta. Son los *cartones* y los *etcétera*. Dejemos la palabra a Llorenç Barber sobre ambas especialidades: «Estos cartones (cuyos gastos de edición y envío eran sufragados por los miembros de Zaj) confeccionados con una cuidadosa tipografía, son a la vez fuente de información y/o gratuitos dilemas que periódicamente mantienen en contacto a Zaj con el público».¹⁷

Nuevamente el encanto de las pequeñas cosas, cuidadas hasta el mimo en esta especialidad de los cartones que lanza a Zaj por el terreno del «mail-art» o arte postal, convirtiéndose así también en punto de referencia para las artes gráficas y para los poetas. El contenido de los mismos puede ser muy variado. Un texto poético muchas veces, casi un cuento en algunas, o también una invitación escueta para una actividad que ya ha sido realizada, pues lo imposible también es propio del gusto Zaj.

«El etcétera -escribe Barber- va a ser el *género* propio de Zaj, lo mejor y más característico de Zaj va a tomar la forma de etcétera». Citando la definición del propio Hidalgo (etcétera como *documento público*), establece Barber una serie de comparaciones con el «event» del movimiento Fluxus, puesto que en ambos casos hay presentación de objetos o de acciones, incluso de pensamientos, pero ese aspecto de documento público resta neutralidad al etcétera respecto al «event», si bien adquiere así «una difusa pero presente finalidad: provocar en el público (individuo) una cierta iluminación (un algo), un proceso (hijo de la

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

paradoja) cuyo fin es incierto y siempre una adquisición personal, no determinada por el arranque (motivación) Zaj inicial que siempre es intencionadamente ambiguo».¹⁸

Al año siguiente de la fundación, Zaj incorpora a otros miembros, muchas veces ni siquiera venidos del mundo de la música (a Zaj no le gustan las fronteras) como Manolo Millares, Alejandro Reino, los hermanos Cortés, pero Barce deja Zaj, por diversos motivos que hemos explicado en nuestro trabajo sobre este compositor. Zaj tiene su público y empiezan a proliferar los cartones y otras actividades. En noviembre de 1965 tiene lugar el primer festival Zaj y van surgiendo colaboraciones con artistas plásticos, bien en sus propios talleres (sede de no pocas acciones Zaj) o en la inauguración de exposiciones. Los críticos se empiezan a interesar, lanzando opiniones para todos los gustos, muchas de ellas descalificadoras, y otras, pese a la buena voluntad, bastante alejadas de la intrínseca sencillez de Zaj. Los conciertos continúan. En marzo de 1966, los alumnos de la Facultad de Derecho organizan un concierto Zaj. Además de Hidalgo y Marchetti, obras de José y Manuel Cortés y de Tomás Marco, cuya brillantez posterior en la composición y en la crítica tiene antecedentes en su aportación a Zaj.

El festival Zaj 2 se celebra en mayo del 66. Cada miembro de Zaj programa un día y registramos la aparición de un nuevo nombre, Eugenio de Vicente, que organiza una vuelta al mundo (Zaj, claro) recorriendo las cafeterías con nombre de ciudades. La salida, el 25 de mayo, en Orly.

Zaj empieza a viajar. A Portugal (muy tempranamente), a Argel,¹⁹ y en el otoño del 66, a Europa. De vuelta a España prosiguen las actuaciones, pero hay una especial, de las que hacen época. Nos referimos al famoso concierto del Beatriz, en febrero de 1967, con un público en principio no iniciado (ante el que Zaj siempre triunfa) que, de forma muy española, intervenía con comentarios jocosos, algunos sumamente ingeniosos, en contrapunto con lo que ocurría en escena. Prácticamente en todos los periódicos madrileños aparecieron amplias crónicas de lo habido que popularizaron definitivamente el fenómeno Zaj. Por entonces se incorpora Esther Ferrer, que sigue en la actualidad haciendo Zaj con Hidalgo y Marchetti. En mayo del 68, Zaj está en París, de paso por Alemania. «Allí: Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, en la calle: les barricades».²⁰

Y precisamente en el mayo francés cierra Barber la historia de Zaj, que ya se ha convertido en un clásico. No obstante, aún hubo actos Zaj, que también estuvo presente en los Encuentros de Pamplona del 72. Con todo, es innegable que Zaj es determinante del 64 al 68, pero su eco sigue escuchándose en la actualidad y aunque el letargo en que está sumido se prolongue, nada impide que vuelva a *ser*, como fue en aquel 1964, cuando Zaj, «que siempre fue una posibilidad omnidireccional en el intemporal; se temporalizó en Madrid (...), a través de Walter Marchetti y de mí mismo bajo la inteligente sonrisa y el sutil destello de Ramón Barce».²¹

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ Hidalgo, Juan: *Viaje a Argel*. Artes gráficas de Luis Pérez. Madrid, 1967.

²⁰ Barber, Llorenç: *op. cit.*, p. 165.

²¹ Hidalgo, Juan: «Zaj vuelve a empezar razepme a evleuv jaz». *Arteguía*, n.º 51. 30-XI-1969.

E) Comentarios a la pequeña antología Zaj

Comentemos, a continuación, cinco obras, de cinco autores:

Juan Hidalgo: *El recorrido japonés*.

Walter Marchetti: *Música internacional*.

Ramón Barce: *Abgrund, Hintergrund*.

Esther Ferrer: *Íntimo y personal*.

Tomás Marco: *La canción de la tierra (homenaje a Mabler)*.

Estas cinco obras presentan una serie de características que, sin agotar el fenómeno Zaj, nos lo sitúan en ciertas coordenadas estéticas.

El recorrido japonés tiene un interés especial debido a lo temprano de su creación, en febrero de 1963, hallándose Juan Hidalgo en Roma. A este respecto hay que recordar que las primeras obras de Hidalgo en esta línea son de 1961, por tanto, anteriores al grupo internacional Fluxus en Europa. Pero Fluxus, con origen norteamericano, cuaja en Europa (Alemania Federal) solo a partir de 1962, por tanto, la prehistoria de Zaj es anterior y diferente de Fluxus.

En *El recorrido japonés*, Juan Hidalgo plantea un auténtico manifiesto Zaj. Con un objeto (o cosa, escribe) se hará un recorrido ante el público, «oculta o abiertamente». El recorrido tendrá una duración a determinar en cada ocasión, pudiendo también realizarse sin fijación previa de tiempo. Esta posibilidad y la constante capacidad improvisatoria de Zaj ha inducido a algunos errores, por ejemplo, el de considerar a Zaj como una forma de música abierta. Pero Zaj solo en contadas ocasiones presenta componentes aleatorios. En realidad, muchísimas obras Zaj están absolutamente especificadas en todos sus parámetros: acción escénica, tiempo, etcétera.

Volviendo a la partitura textual de *El recorrido japonés*, observamos dos notas situadas tras las palabras «objeto» y «cosa», que nos llevan al pie de la página, donde se especifica: «un solo objeto, una sola cosa». En primer lugar, la diferencia entre cosa y objeto no es fácil de definir –primera ambigüedad–. Pero en todo caso, se insiste en la sobriedad (un objeto, no más), haciendo honor a la proverbial economía de medios defendida por Zaj.

Pensemos, por ejemplo, en las complicadísimas partituras ultraseriales y en la cantidad de efectos producidos en unos pocos segundos de música. Tal grado de sofisticación había conseguido hacer olvidar la belleza de las cosas elementales. Un pez de plástico, como los que usan los niños para jugar en el agua, puede convenirse en un objeto poético de primera magnitud, si con un hilo muy fino lo paseamos entre el auditorio, muy despacio, pasando el hilo con mucho cuidado de mano en mano entre el público, y así hasta que vuelve a su lugar de origen. Tal versión fue la realizada por Llorenç Barber en una memorable jornada Zaj²² con el éxito imaginable. El amor a lo cotidiano descontextualizado es una especialidad de Zaj, lo mismo que el gusto por lo sobrio, por las cosas mismas desprovistas de retórica. *El recorrido japonés*, de Juan Hidalgo, representa como pocas obras estas vertientes de Zaj.

²² Cursos de Verano de la Universidad de Oviedo, 1980.

La economía aún se hace más patente en las obras de Walter Marchetti. Muchas de sus obras consisten en meras indicaciones para hacer una acción absolutamente cotidiana. El tono poético le llega a Marchetti a través de un mayor grado de introspección. El otorgar trascendencia a cualquier acto puede tener sus orígenes en las relaciones de Zaj con el budismo zen, más reales en el caso de Marchetti que en Hidalgo, y, por supuesto, mucho más ciertas que las atribuidas al resto de Zaj en España. En *Música internacional* se trata de «emitir un sonido grave y prolongado» cuando nos parezca bien, donde queramos. Puede parecer en exceso simple, pero interpretando *Música internacional* podemos convenir en arte un momento de vida, o en vida un momento de arte, avanzando en la disolución de las fronteras entre uno y otra.

Ya hemos señalado que pese a no ser Ramón Barce miembro de Zaj más que por muy poco tiempo, es imprescindible mencionar alguna de sus obras en cualquier antología Zaj, por pequeña que esta sea. *Abgrund, Hintergrund* resulta especialmente sugerente, por encima del *Estudio de impulsos* o de *Traslaciones*. El título, en alemán, se puede traducir por *Abismo y fondo*. Los tres intérpretes de la obra (esta es una obra tan abierta que lo que se describe aquí es tan solo una de las posibles versiones) se colocan detrás de un biombo que está en el escenario procurando no ser vistos. A lo largo de los cinco minutos que dura aproximadamente la pieza, los intérpretes van sacando a la luz y retirando acto seguido sus piernas, manos, un globo que presenta uno de ellos, una soga que muestra otro intérprete por encima del biombo. Uno de los intérpretes rompe el papel del biombo tras el que se ocultan con una mano, otro con las dos, y comparece después a modo de busto subiéndose a una banqueta, mostrando sus hombros y su cabeza por encima del biombo.

La escena no puede ser más atractiva. Ni un solo murmullo. Tan solo la composición plástica constantemente renovada que configura la acción de los intérpretes. La simplicidad de medios –y la elección de objetos tan poéticos como un biombo, o tan sugerentes como un rollo de cuerda– basta para mantener en el público unas cotas de atención que lo separan años luz de la facilidad del «gag». El ambiente mágico que se consigue por la sobriedad en la elección del material en escena adquiere unos tintes más dramáticos cuando las manos rasgan el papel del biombo, recuperándose así la constante expresionista que Barce, fiel a su tradición (hacer tabla rasa es volver a la Edad de Piedra) no podía haber olvidado.

Esta obra, una de las que resultan más Nô que el teatro japonés del Nô, es sin duda una creación misteriosa, pero si entendemos el misterio como lo entiende Zaj y como, creemos, había formulado Cocteau en medio de una cura de desintoxicación de opio: «Volver luminoso el misterio (misterio misterioso, oscuro: pleonasma), por tanto, devolverle su pureza de misterio».²³

Hay también un cierto sentido de lo *siniestro*, empleando este término como lo ha estudiado Eugenio Trías, o sea, como «condición y límite de lo bello»,²⁴ de forma que no sea explícito y sí más implícito que real, pues de esta última manera se rompería la magia artística. En cuanto límite, ha de mantener un cierto

²³ Cocteau, Jean: *Opio*. Bruguera, Barcelona, 1981.

²⁴ Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, p. 17. Seix Barral, Barcelona, 1982.

arcano: el biombo es la cobertura de lo que no puede verse sin merma estética. De hecho, la única condición para la realización de esta obra es precisamente que los ejecutantes solo puedan ser vistos *parcialmente*. Solo por el hecho de que ciertas partes se nos ocultan *intuimos el misterio y lo siniestro*, la característica ambigüedad Zaj.

Esther Ferrer, por su parte, aunque tardía en Zaj, ha creado algunas obras que atañen a otro aspecto particularmente querido por Zaj. Si las cosas más cotidianas pasan a ser obra de arte, bien mediante un proceso de descontextualización o bien mediante su puesta en evidencia, mostrándolas sin más, resulta completamente lógico que se valore el cuerpo, en su gestualidad o en sí mismo, como nuestra mejor cotidianeidad.

Íntimo y personal, de Esther Ferrer, consiste en una serie de acciones de una o varias personas, todas ellas perfectamente estipuladas, si bien caben algunas variantes. La primera gran variante es que el intérprete (o los intérpretes) pueden hacer la obra vestidos o desnudos. Pese a que las reacciones del público pueden variar, por motivos psicológicos que no vienen al caso, en una u otra versión, lo cierto es que el hecho de actuar vestido o desnudo no afecta para nada al contenido de la obra. Tanto la desnudez como el vestido son procesos igualmente culturales. Podemos aventurar, incluso, que tan estrictamente cultural es la utilización de unos «jeans» como la práctica del nudismo, en parte moda y en parte hecho cultural relevante. El cuerpo que quiere mostrar Esther Ferrer es primigenio, el cuerpo descubierto tal como se lo descubren los niños, es decir, tocándose, midiéndolo con la boca (chupar el dedo es un proceso de autoconocimiento), en suma, inventariando las partes de nuestro cuerpo con toda precisión. Hasta tal punto estamos ante la idea de un cuerpo primigenio que lo *medimos*, parte por parte, incluido el falo si es un hombre, y marcamos cada medida en la parte correspondiente. Luego, se suman las cantidades, se escribe la cifra resultante en el escenario y se hace mutis. Un espejo opcional introduce otras connotaciones en la obra que, pese a ese sentido primigenio del cuerpo –mensurable como la tierra– no implica exactamente un primitivismo en la concepción de la obra o, dicho de otra manera, un tono ingenuo. No es un espectáculo «naif», pues es altamente reflexivo, a lo que hay que sumar la frialdad implícita en la operación de sumar, con una calculadora, si es posible, las diferentes cantidades anotadas en el cuerpo.

Zaj tiene también un considerable sentido del humor. Tomás Marco es el autor de una serie de propuestas Zaj, especie de satíricos homenajes a los compositores más prestigiosos de la historia de la música. Haydn, Ravel, Stravinsky o Mahler van a ser objeto de la broma musical de Tomás Marco. El de Mahler es una crítica mordaz a los subtítulos grandilocuentes de cuño romántico. La *Canción de la tierra*, la obra de Mahler más unánimemente admirada, es también título de la obra de Marco, que subtítulo como «Homenaje a Mahler». El proceso es fácil: prescindir del lado metafórico de la expresión y asumirla de forma literal. El efecto es siempre cómico y sorprendente. Expresiones como: «¡estoy que me subo por las paredes!» o «¡tengo un clavo en la cabeza!» aluden respectivamente a un gran efecto y a un fuerte dolor de cabeza. Pero si alguien se sube realmente por las paredes o se nos presenta con un clavo en la cabeza, la metáfora de aquellos estados físicos pasa a ser la encarnación de un cuadro del Bosco. Marco quiere

que la tierra cante, y para ello nada mejor que un viejo método, el Eslava, que se ha de sermonear hasta lo imposible, cuando la tierra repita «plausiblemente» la solfa en cuestión. Es el humor, con una dosis crítica, pero también en exceso fácil. Si las jerarquías no estuviesen excluidas de Zaj, hablaríamos de Marco y de estas obras como de artista y obra *menores*.

La *independencia* respecto a todo lo que huele a oficial y la capacidad revulsiva fueron constante de Zaj. En un texto publicado tras los Encuentros de Pamplona (1972) se formulan una serie de preguntas en el siguiente tono: «¿Qué es Zaj? Esto es una pregunta Zaj».

«¿Se imaginan ustedes a quien podemos achacar el desmantelamiento de la música tradicional en España? ¿Quién ha enrarecido hasta convertir en inútiles conceptos aparentemente tan claros como narrativa, poesía, teatro, música? ¿Quién ha perturbado hasta transformar en cretinos a críticos aparentemente inteligentes y nacionalmente conocidos? ¿Quién ha producido ataques de rabia e histeria colectiva continuos con sus conciertos? ¿Quién ha logrado de la crítica la más larga y ancha colección de insultos por llevar a cabo una actividad artística en este país? ¿Quién ha logrado en toda su existencia mantenerse sin pactar bajo ningún concepto? ¿Quién hizo de cada concierto un escándalo? ¿Quién ha logrado la más impresionante participación colectiva en sus representaciones? ¿Quién ha hecho conciertos por correo? ¿Quién llevó el arte por primera vez a la calle?

¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!!».²⁵

Zaj puede ser muchas más cosas, además de humorístico, zen, ambiguo o pop. Zaj puede ser cruel o dulce, siniestro o «épatant», perfeccionista o revulsivo. «Zaj es realmente –escribe J. Maderuelo– el único grupo con un ideario, una estética y un formalismo coherente que ha florecido en España. Las armas de Zaj, prosigue Maderuelo, fueron: la imaginación, el humor, la filosofía, la espontaneidad, la elegancia, el zen, la alegría y un profundo desprecio por la estupidez».²⁶

Zaj puede ser imposible. Como cuando Walter Marchetti deja bien claro que cierta obra no ha de empezar hasta que no haya terminado. Por todo lo cual y por muchas otras cosas que se podrían inventariar aquí, Zaj es Zaj porque Zaj es no-Zaj.²⁷

Zaj puede sufrir la censura política. Estas notas de Juan Hidalgo eran impubliables por razones obvias, cuando fueron escritas: «El brazo en el saludo fascista es un pene erecto, largo y fino como glande en punta. Es un pene decadente y sus poseedores no demuestran o esconden complejo de inferioridad».²⁸

F) ¿Qué ocurrió con la música en Zaj?

Hemos relatado prolijamente la vertiente ritual de Zaj. Creemos que los ejemplos citados y comentados ilustran suficientemente el concepto teatral, la significación de la acción en Zaj. Pero cuando hablamos de «teatro musical», refiriéndo-

²⁵ Ruiz, Javier y Huici, Fernando: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*, p. 67. Editorial Nacional. Madrid, 1974.

²⁶ Maderuelo, Javier: *Una música para los ochenta*, p. 16. Colección Metaphora 2. Garsi. Madrid, 1981.

²⁷ Barber, Llorenç: *op. cit.*

²⁸ *Ibid.* Estos dos últimos párrafos están publicados en nuestro trabajo sobre Ramón Barce. Oviedo, 1983. *Ethos-Música*. Servicio de Publicaciones de la Universidad.

nos a Zaj, no parece que quede muy claro la segunda parte del nombre. ¿Qué es lo *musical* en Zaj? ¿Cómo hablar de música cuando muchas de las obras citadas se desenvuelven sin un solo sonido? Hay que volver a John Cage y a principios de los años cincuenta para explicar por qué Zaj llama «música» incluso a lo que no suena.

Fue en 1951 cuando Cage se introdujo durante un buen número de horas en una cámara anecoica (en principio, una cámara de este tipo supone un aislamiento completo del exterior) y en ella escuchó dos sonidos. El técnico que dirigía la experiencia le informó acerca del origen de los mismos: uno de ellos estaba motivado por el sistema nervioso, era el sonido agudo; el otro, grave, se producía por la circulación de la sangre, a causa de la presión arterial. Cage reflexionó sobre lo ocurrido: «la situación en que uno se encuentra no es objetiva (sonido-silencio), sino más bien subjetiva (sonidos únicamente), los intencionales y aquellos otros (que se suelen denominar silencio) no intencionales».²⁹ El paso siguiente, desde la perspectiva de Cage, parece obvio: si el sonido siempre existe (por tanto, no existe el silencio) «la acción significativa es la teatral».³⁰ Esa idea de recuperar los sonidos no intencionales, pero que existen, aunque los llamemos «silencio», es la que preside su archifamosa *4'33"*, de 1952. Es una obra extrema, pues ni una sola nota suena durante el tiempo indicado en el título. Las tres partes de que consta son marcadas por un abrir y cerrar de la tapa del piano (pero también podría hacerse con otros instrumentos) hasta que acaba el tiempo y el intérprete se va. David Tudor, que la interpretó muchas veces, ha valorado así esta obra: «es una de las experiencias auditivas más intensas que se pueda tener. Uno realmente escucha. Uno escucha verdaderamente todo lo que existe. Los ruidos del auditorio toman parte también. Se trata de una experiencia catártica -en efecto, cuatro minutos y treinta y tres segundos de meditación-».³¹

No es otro el principio que obra en Zaj. De ahí la presencia de música intencional y no intencional indistintamente. La música puede ser prioritaria en alguna obra (el solfear de *La canción de la tierra, homenaje a Mahler*, de Tomás Marco); innecesaria, en otros casos: *El recorrido japonés*, de Hidalgo; y opcional, como fondo sonoro logrando mediante cintas magnetofónicas u otros medios, bien entendido que aquí empleamos la palabra «música» (o «sonido») en su sentido tradicional. La acción y la presentación de objetos, contrariamente, son imprescindibles, gestos impresos en el tiempo, donde subyace siempre la música, remitiéndonos ahora a la concepción de Cage.

Hasta el advenimiento de Alea

Antes de acabar la década de los sesenta tenemos en activo una serie de organismos que, según el carácter de cada uno de ellos, proveen de más o menos música contemporánea al público madrileño: el Ateneo, que sigue funcionando,

²⁹ Wiley Hitchcock, H.: *La música en los Estados Unidos de América*, p. 296. Víctor Leru. Buenos Aires, 1972.

³⁰ *Ibid.*, p. 304.

³¹ *Id.*, pp. 297-98.

los conciertos de Sonda y Nueva Generación, las Juventudes Musicales, los Institutos Francés y Alemán, y los conciertos de Alea, a más de las infrecuentes incursiones de la Orquesta Nacional en el repertorio de reciente creación y las igualmente insignificantes del Club de Conciertos.

Es impensable hablar de Alea y de Luis de Pablo, su creador, sin establecer un vínculo con el pasado. Ya en 1958, además de integrar el núcleo fundacional del Grupo Nueva Música, era De Pablo un compositor especialmente interesado en la coordinación de las actividades musicales. Lo vemos colaborando en *Acen-to* (del SEU) a petición de Alberto Blancafort, de 1958 a 1961. De 1960 a 1963 preside Juventudes Musicales de Madrid, y durante esos tres años crea y dirige *Tiempo y Música*, primero tutelada por el Departamento de Actos Culturales del SEU y al final, por el Servicio Nacional de Educación y Cultura.

Al nacer en el seno de la oficialidad reinante, la propaganda de *Tiempo y Música* fue muy efectiva. La agencia Pyresa, en un servicio especial, difundía un amplio comunicado que aparecía en diversos periódicos el 4 de febrero de 1961, donde, además de especificar la programación de ese curso, se citaban las causas de la creación de *Tiempo y Música*, entre las que destaca una, que sigue en cierta medida vigente:

Hoy día puede afirmarse, con absoluta seguridad que la información de los universitarios sobre la música actual es casi nula. En tanto que la literatura, la pintura, y, en general todas las manifestaciones artísticas, llegan de forma directa al estudiante, al tiempo en que se producen, la música, sin que se puedan definir las razones de ello, ha quedado un poco al margen de estas naturales preocupaciones de la juventud.

Esta ha sido la razón fundamental que ha impulsado el nacimiento de '*Tiempo y Música*', bajo el patrocinio del Departamento Nacional de Actividades Culturales del S.E.U., con la doble finalidad de presentar la producción musical contemporánea en el más riguroso y comprometido sentido de la palabra y de proteger a la joven composición española de vanguardia.

En la misma información distribuida por la agencia Pyresa se recogía la noticia de la creación de un Tribunal Permanente de Selección de Obras de Compositores Noveles, formado por De Pablo, C. Halffter y Enrique Franco, encargado de seleccionar las obras recibidas para presentarlas en el concierto de fin de curso.

Tiempo y Música no iba a durar mucho. En julio de 1963, explica García del Busto, la revista *Aulas* publica una carta de Luis de Pablo, pidiendo ayuda para el mantenimiento de esta entidad, «ayuda que no debió llegar, según se desprende del hecho cierto de la disolución de este animoso organismo que, en cierto modo, pudo ser continuado por el "Fórum musical" que fundó Luis de Pablo en el mismo año de 1963, siempre en el seno del Servicio Nacional».³²

En un piso madrileño, las modestas actividades del Fórum, resultan un tanto marginadas aquí, pues no fueron decisivas para la música contemporánea española, presente junto con otras épocas y temas de debate muy diversos.

³² García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo*, p. 55. Espasa Calpe. Madrid, 1979.

El propio Luis de Pablo era consciente de la importancia de las actividades dirigidas por él, anteriores a Alea pero no separadas por ningún corte brusco sino más bien inscritas todas ellas y Alea en un mismo espíritu de atención a la nueva creación musical que despuntaba por entonces: «Alea representa la continuidad de las actividades que inicié en 1959, la seguridad que este ángulo de la música, el que más debía preocupar a todos porque es el que más necesitado está de apoyo, tenga una intervención en nuestro panorama musical. A la vez, el compositor de la generación que ha seguido a la nuestra, cuenta con más posibilidades que nosotros tuvimos».³³

Alea

Antes de 1965, Luis de Pablo inicia los contactos que culminarían en la creación de Alea. El compositor tenía hacia 1963 una cierta relación con el escultor Jorge Oteiza, protegido por el mecenazgo de los Huarte, conocidos empresarios navarros; a través de la colaboración de Luis de Pablo con Oteiza (en un afortunado proyecto cinematográfico) se establece el encuentro con Juan Huarte, del que saldría el visto bueno para desarrollar algunos planes del compositor.³⁴

En un principio, todo consistió en la experimentación con un modestísimo equipo de reproducción del sonido y proyección que tenían los Huarte en la sede madrileña de la empresa. Allí estaban también Coria y Bernaola. Pero pronto se consigue que la empresa mantenga un ático en el que se instala un equipo limitado, con el que se podía trabajar en proyectos musicales muy modestos. El Laboratorio de Música Electrónica es anterior a los Conciertos Alea, que son los que nos interesan ahora, como hito fundamental, en la historia de la música contemporánea del área madrileña.

El Ateneo de Madrid, a través del Aula de Música, había abierto el camino con decisión. Otros organismos y entidades organizaban ciclos de música contemporánea. El propio Estado, por su parte, había colaborado en algunos actos de relieve, como la Bienal o el Festival de la Paz, en 1964. Los conciertos Alea se van a convertir en el centro de la música contemporánea, al margen de que el Aula de Música haya seguido su andadura paralela a la de esta y otras entidades organizadoras de conciertos.

Frente al saludable eclecticismo del Aula, los conciertos Alea van a proponer un eclecticismo más restrictivo, el posible dentro de la música del siglo xx, protagonista casi en exclusiva de los conciertos promovidos por Luis de Pablo.

De diciembre de 1965 a 1973, van a desfilar por los variadísimos escenarios utilizados por Alea un espectro de compositores, instrumentistas y obras absolutamente sorprendentes por su número y calidad.

El concierto inaugural tuvo lugar el 13 de diciembre de 1965, a cargo de un grupo instrumental dirigido por Franco Gil, que interpretó obras de Donatoni, Stockhausen, Raxach, Marco y De Pablo.³⁵

³³ Costas, Carlos José: «De Alea a Luis de Pablo y viceversa». *La Estafeta Literaria*, 6-IV-1968.

³⁴ García del Busto, José Luis: *Luis de Pablo*, p. 62. Espasa Calpe. Madrid, 1979.

³⁵ Marco, Tomás: *Música Española de vanguardia*, p. 224-25. Guadarrama, 1970.

En el futuro se tiende a establecer la temporada de Alea desde diciembre hasta mayo, con un concierto mensual de media.

Cuando comenzaba el segundo curso en la historia de Alea, estas actividades habían alcanzado el reconocimiento de los aficionados más inquietos.

Para dicho curso (1966-67) se planifican sus conciertos, «integrados por treinta y dos títulos, de los que cinco son estrenos absolutos y diecinueve en España. La proporción española es de nueve, lo que representa algo más de una cuarta parte del total, e incluye los nombres de Tamayo, Agustín Bertomeu, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria, Carmelo Alonso Bernaola, Gonzalo Olavide, José María Mesres Quadreny y Luis de Pablo».³⁶

Como era de esperar en el inquieto compositor, se atiende, desde el principio, a la música extraeuropea, en concierto y conferencias. Estas últimas, como en el Aula de Música, constituyen también un interesantísimo apartado dentro de la vida de Alea.

Carlos José Costas, en un artículo sobre Alea, reflexiona sobre el destino luchador de todas las vanguardias y concluye: «Alea se ha encargado de una dura misión. Es la misión de los famosos pioneros, los de las primeras siembras, los de las cosechas inciertas. Porque a veces llegan los pájaros que no se esperan y se comen las semillas».³⁷ En el texto de presentación de la primera temporada se marcaban perfectamente las directrices de Alea:

Alea que se quiere continuador y muestra de tantos esfuerzos que en los últimos años se han visto entre nosotros en torno a la música actual, se propone dar a conocer en nuestro medio, tanto la producción musical española actual como las más representativa dentro de la extranjera, ambas en lo que tengan de más comprometido con nuestro momento, así como una serie de realizaciones musicales de tipo más general que se irán perfilando paulatinamente, todas con el mismo fin: el enriquecimiento, dentro de sus fuerzas, del panorama musical español. Para ello diversifica su campo en dos: una serie de conciertos, cuya programación se incluye en el presente programa, y otra de conferencias, igualmente adjunta, y que comprende tanto la información como el análisis musical y la exposición teórica. Por otra parte, Alea piensa prestar en un futuro próximo y dentro de sus posibilidades una atención preferente no solo a la música contemporánea, sino a la del remoto pasado y a la producida por culturas no europeas.

Luego veremos que, aunque no es común en la realización de primeras promesas, Alea, ha cumplido y seguido fielmente esa línea, confirmando así que sus planteamientos respondían a criterios muy concretos; tan concretos que el programa de estos tres cursos no se ha apartado ni un centímetro de la ruta formulada.

Esta ruta coincide en varios aspectos con otros programas, pero, en Madrid, su trazado completo es único. La atención ha sido fijada en un punto determinado, con una especie de carácter exclusivo que le da un tono propio. Gracias a Alea, Madrid cuenta con una tan segura como periódica dedicación a la música contemporánea y a la producida por culturas no europeas.

³⁶ *La Estafeta Literaria*, 17-XII-1965.

³⁷ Costas, Carlos José: «Alea, 66-77». *La Estafeta Literaria*, 17-XII-1966.

Dato de importancia es el carácter itinerante de la sede de los conciertos de Alea. Empezaron en el salón de actos del Instituto Francés, para pasar pronto a Sala del Instituto Nacional de Previsión, de mayor aforo, que sería la sede principal; ocasionalmente, los conciertos tienen lugar en otros sitios: Teatro Real, Español, Pabellón Velázquez del Retiro, etcétera.

Alea se extingue en 1973, a causa de problemas personales de la familia de industriales que ofrecían su mecenazgo. A raíz del secuestro del dueño de la empresa por la organización ETA, la vida de Alea se hace más tenue. Se mantiene el Laboratorio de Música Electrónica, pero sin una efectividad real en la vida musical española. Pero los conciertos concluyeron en 1973, cuando también hubo cambios sustanciales en la dirección del Aula de Música del Ateneo y cuando, según comenta Del Busto, se dejaban de realizar los famosos conciertos del *Domaine Musical de París*. Este autor, recordando las últimas apariciones públicas de Alea (músicas electroacústicas de muy diversos estudios internacionales) afirma:

Eran los últimos coletazos de la admirable vida de Alea, pues vicisitudes personales que afectaron a quienes hacían posible económicamente su existencia, se tradujeron en el cese de esta ayuda y, por consiguiente, hubo que cesar también en la actividad, no sin mediar esfuerzos por parte de Luis de Pablo, para intentar encontrar alguna entidad pública o privada dispuesta a sufragar los gastos de Alea: todo fue en vano y –paralelamente al fin del *Domaine Musical de París*– Alea entonó su adiós por estas fechas. Seguramente viene a cuento decir que hoy, a pesar de que estamos en época de vacas gordas en cuanto a cantidad y diversidad de conciertos con respecto a la modesta vida musical de 1965 –año en el que Alea echó a andar– aquella idea no ha sido sustituida por ninguna otra que pudiera convertir su resurrección en algo anacrónico, falto de interés o injustificado.³⁸

La mejor manera de hacerse una idea cabal de la labor de Alea en pro de la música de nuestro siglo consiste en citar una amplia selección de los autores interpretados. A juzgar por unas tablas que incorpora García del Busto a su citado libro sobre Luis de Pablo, el porcentaje de música española no es muy llamativo, pero sí razonable. Además, a los músicos y aficionados españoles también les interesa escuchar la música de sus colegas europeos o americanos.

¿Hay una línea preferente en la programación de Alea? Hoy, consultando los autores programados, se ve muy claramente la presencia ideológica de Luis de Pablo. No podía (es imposible y absurdo) el compositor prescindir de sus particulares creencias estéticas. Tampoco podía obrar con la distancia de un crítico como Ruiz Coca, y es así como trasluce una acusada tendencia a la programación de autores muy comprometidos con el rigor constructivo, en la onda postserial e incluso en la línea de la música abierta, pero sin excesivas concesiones a las músicas libertarias nacidas en la órbita de J. Cage. Este, por cierto, tuvo una notable presencia en Alea, pero no comparable a la de otros, sin duda más cercanos a los

³⁸ García del Busto, José Luis: *op. cit.*, p. 39.

planteamientos depablianos. Stockhausen, Berio, C. Halffter, Messiaen, Mestres, Maderna, Ligeti o Xenakis son nombres cercanos a Alea; Babbitt, La Monte Young, Marchetti o Hidalgo no aparecen o aparecen muy aisladamente. No obstante, el eclecticismo (dentro de las limitaciones implícitas en el hecho de programar básicamente música del siglo xx) es tan real como fructífero; autores como García Abril, Balada, Homs, Bernaola o Coria, entre los españoles, indican muy bien la razonable amplitud de miras de Alea. Además de estos, los autores españoles representados en Alea, bien en estreno nacional o absoluto, son Delás, Halffter, Olavide, el propio De Pablo, Raxach, Barce, Benguerel, Gombau, Acilu, Marco, Polonio y Tamayo. Entre los conferenciantes, además de Luis de Pablo, Mario Bortoloto, Gombau, Halffter, Mauricio Kagel, Lutoslawsky, Jacobo Romano y Manuel Valls.³⁹

Hay otro factor concomitante que explica la mayor presencia de ciertas tendencias musicales, y no de otras. La gestión de Alea fue obra personal de Luis de Pablo y es normal que sus «contactos personales», como dice Maderuelo, fuesen decisivos a la hora de la programación. Este último autor, considera que Alea no es la contrapartida de Zaj, pues ambos grupos cubren distintos espacios, más vanguardistas en el caso de Zaj, y más consagrados en el caso de Alea.⁴⁰

Hasta aquí nuestra exposición, lamentando no poder introducir ni siquiera unas líneas sobre Sonda (conciertos y revista) o sobre el Estudio Nueva Generación, que encajarían muy bien dentro de las oleadas vanguardistas habidas en el área de Madrid. Obviamente, tampoco estudiamos los fenómenos musicales más destacados en esta línea durante la década de los setenta y lo que va de la actual.

Destaquemos, sin embargo, que desde mediados de los sesenta se advierte un proceso de dulcificación del lenguaje musical, cayendo el concepto de «vanguardia» en desuso e incluso, para los más radicales, casi en desprestigio. Pero este es un fenómeno que merecería ponencia aparte.

³⁹ *Ibid.*, p. 126 y ss.

⁴⁰ Maderuelo, Javier: *op. cit.*, p. 17.

Acerca de las nuevas grafías en la música española*

A modo de justificación

Aunque en un libro-homenaje, como este que se ofrece al profesor Cid Priego, puede tener cabida cualquier trabajo, propio de la especialidad de cada colaborador, hemos preferido aludir a un fenómeno (el de las nuevas grafías) que, aun siendo estrictamente musicológico, tiene evidentes connotaciones plásticas. En efecto, los elegantes lacados de ciertos instrumentos dieciochescos o los dibujos para escenografía y vestuario de ballet y ópera podían haber servido de excusa para redactar nuestra modesta contribución, pero hemos optado por partir más directamente del campo musical, incluso de un tema sumamente específico que, con todo, y merced a una peculiar hipertrofia, deviene ocasionalmente imagen pura, modificando nuestros hábitos de percepción musical y acercando la música a las artes visuales.

Introducción

Los deseos de fijación del sonido son muy remotos, y, sin incurrir aquí en una historia de la notación musical, hay que reconocer que fueron muchas las tentativas que condujeron a la notación del solfeo tradicional, el cual, pese a sus imperfecciones, sigue siendo un vehículo de comunicación musical imprescindible en la música de hoy, o, por lo menos, en buena parte de la misma.

Es notable, sin embargo, que incluso durante el periodo de absoluta hegemonía de este sistema se produjeron curiosos intentos de perfeccionamiento de la notación al uso o de creación de otras notaciones alternativas, «disidentes», como las califica Armand Machabey.¹

J.J. Rousseau, músico y filósofo, se preocupó por esta cuestión en pleno siglo XVIII; y a principios del siglo XIX, el matemático Fourier ideó un sistema que, entre otros aspectos destaca por el hecho de abolir la pauta. (Fig. 1).²

* Publicado en *Homenaje a Carlos Cid*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1989, pp. 277-290.

¹ MACHABEY, Armand: *La notation musicale*, p. 111. P.U.F. Col. Que sais-je?, París, 1971.

² *Ibid.*, pp. 112 y 114 para las figuras 1 y 2.

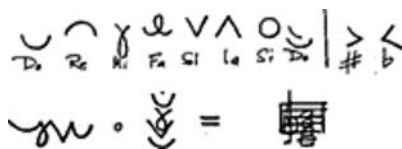


Fig. 1. Sistema de Fourier

Los ejemplos podrían multiplicarse y mucho más desde los primeros años del siglo xx, cuando no pocos compositores sienten la necesidad de ampliar su campo de acción, buscando nuevos efectos, sonoridades, matices de expresión, nuevas posibilidades dinámicas, etc., lo que en muchos casos dio lugar a nuevas grafías. Así, Alois Haba, que hacia los años 30 investiga la posibilidad de dividir el tono de forma ultracromática, lo que por otra parte no era nada nuevo en ciertas músicas extraeuropeas. La notación es similar a la habitual, pero algunas modificaciones gráficas, para expresar la nueva microintervalica, han pasado con éxito al terreno de los signos unánimemente reconocidos (Fig. 2).



Fig. 2. División de 1 tono en 12 microintervalos. Alois Haba

Hay que estar prevenidos contra las grafías gratuitas. «Como en todos los órdenes de la creación musical, en lo atinente a la grafía -escribe Ana María Locatelli de Pérgamo- lo novedoso original e insólito -a veces aparentemente incoherente y absurdo- surge como resultado de una solución técnica de un problema planteado por el mismo desarrollo musical».³

Destaquemos en este sentido que se pueden introducir grandes innovaciones sonoras sin transformar la notación clásica. Esto lo ha demostrado fehacientemente Arnold Schoenberg y, ¿por qué no?, Claude Debussy. Por el contrario, a Haba o a Messiaen les fueron necesarias las nuevas grafías; y lo mismo a aquellos autores que trabajaron en la música electroacústica, donde los sistemas de medición y de notación resultan muy diferentes.

La búsqueda de mayores posibilidades sonoras en el campo de los grandes parámetros musicales es inseparable de la evolución concreta de los instrumentos, que se enriquecen con posibilidades inéditas, basadas tanto en la demanda del compositor como en la oferta de los buenos instrumentistas.

³ LOCATELLI DE PERGAMO, Ana M.ª: *La notación de la música contemporánea*. Ricordi. Buenos Aires, 1973.

La hipertrofia simbólica de las nuevas grafías

La notación musical ha ido adquiriendo tal personalidad en el siglo xx que, en algunos casos, parece que se ha emancipado, que tiene vida propia y que sus leyes internas y el propio aspecto exterior se han disociado de la realidad acústica a la que sirven -o deberían servir-.

Ciertamente, nada más cercano a la realidad sonora que la notación neumática, sugiriendo las inflexiones de la voz con tanta riqueza de matices. Lo mismo en las notaciones diastemáticas, incluyendo la notación clásica. Pero la imagen sonora, considerada integralmente, es decir, incluyendo la armonía, además de la melodía y el ritmo, empieza a diluirse a medida que transgredimos el mundo tonal. La consulta de una partitura serial es útil a efectos de observar la organización, pero no está nada claro que el grado de comprensión de la misma, la *imagen sonora* que nos hacemos de la obra -sin escucharla, naturalmente- sea algo convincente. Admitamos que, pese a todo, el oído de los compositores (no así del público) ha mejorado notablemente y que hoy día se trabaja con soltura en el terreno de las doce notas correspondientes en el mundo tonal a la escala cromática. Pero también parece evidente que una composición escrita en el sistema de cuartos de tono (u otro sistema microintervalico), incluso estando escrita de acuerdo con las más ortodoxas leyes armónicas, se aleja bastante de su realidad sonora en la mera consulta visual.

Este proceso, del que alguna de las partituras que citaremos en breve puede servir de ejemplo, ha motivado, en casos extremos, la creación de música para ver. En otros casos, más frecuentes, la partitura presenta un indudable atractivo óptico, completamente independiente de la realización sonora de la obra. «Solo la música -escribe R. Francés- podía ir tan lejos en el camino de conceptualización, por una especie de hipertrofia de su actividad simbólica».⁴

El caso de España

El hecho de que España haya estado ausente de las corrientes vanguardistas surgidas al término de la II Guerra Mundial y que solo a fines de la década de los 50 se observe una mayor sincronización con Europa implica que las nuevas grafías se imponen con retraso entre los compositores españoles. Pero, al igual que ocurrió en otros campos de la creación musical, pronto son asimiladas en su justo sentido. Es decir, que la importación acrítica de ciertos procedimientos musicales fue una realidad, al margen del uso más o menos correcto que se les haya dado, una vez convenientemente sedimentados. Hubo «clusters» gratuitos y otros recursos sonoros y gráficos solo justificables con una argumentación jesuítica. Parecía en ocasiones que era inexcusable una dosis de detalles novedosos en la escritura, el cupo correspondiente de «sprechgesang» y la cantidad precisa de «frullati», por solo citar algunas prácticas del dominio público en la actualidad -y casi de pública provocación en el pasado. Hubo, pues, una grafía «snob» en los primeros años

⁴ FRANCES, R.: *La perception de la musique*, Librairie Philosophique J. Vrin. París, 1972, p. 146.

de la vanguardia y aún hoy persisten escrituras espúreas que, además de frívolas, resultan bastante inútiles.

En España no cabe estudiar la nueva grafía como una evolución lineal. No se llega a una escritura extremadamente alejada de la clásica tras un periodo de prueba con grafías intermedias. Algunos autores pasan de una escritura tradicional a otra hipermoderna casi de la noche a la mañana y, de hecho, en la producción musical que va desde 1958 a 1965 podemos encontrar todas las grandes líneas de las grafías que se practican en otros países. Así, en esos años acotados tenemos las partituras seriales más exigentes, con un gran control de todos los parámetros del sonido y un deseo de fijación exacta de esos parámetros a través de la escritura y, paralelamente, podemos encontrar partituras con diversos grados de apertura, hasta llegar a la música absolutamente abierta, donde la partitura no quiere *fijar* una música sino *sugerirla* al intérprete.

Ejemplificación

a) Límites

En muchas ocasiones la música del siglo xx tiende a un mayor control. Pero también a lo contrario. A este respecto, utilizaremos la terminología acuñada por el compositor Ramón Barce: control, supercontrol, infracontrol.⁵ Los ejemplos oscilan entre un alto grado de control y una gran flexibilidad. Ahora bien, como esto no es un catálogo de nuevas grafías, ni un estudio completo sobre su significación, nos limitaremos a ofrecer ejemplos significativos de los fenómenos más corrientes de las nuevas escrituras. Recorreremos los diversos parámetros del sonido y, al final, citaremos un corto número de casos concretos especialmente atractivos desde el punto de vista de la novedad en la grafía. No tocaremos el caso de las nuevas grafías aplicadas a las nuevas posibilidades de los instrumentos, porque sería inabarcable, ya que el grado de especialización de ciertos intérpretes generó una riqueza de escritura específicamente amplia como para merecer estudio aparte. Si el intérprete es además compositor, las posibilidades se multiplican. Es el caso, sin ir más lejos, de Jesús Villa Rojo, clarinetista y compositor, que desarrolló admirablemente las posibilidades de su instrumento, hasta publicar un libro al respecto.⁶

Una última aclaración: el grado máximo de control se puede encontrar en ciertas músicas electrónicas, realizadas con magnetófonos, y también en las creadas a partir del ordenador. Todos los datos están supercontrolados: altura, densidad de notas por unidad de tiempo, etc. En el grado mínimo de control, ningún parámetro estará exactamente calibrado. Para no tener que citar el mismo ejemplo aplicado al supercontrol (o infracontrol) de cada uno de los principales

⁵ BARCE, Ramón: «Control, supercontrol, infracontrol», *Atlántida*, vol. IV, n.º 15. Mayo-junio, 1965.

⁶ VILLA ROJO, Jesús: *El clarinete y sus posibilidades*. Villa Rojo es el compositor español más interesado en los problemas de la grafía, imbricando el proceso de transformación de la partitura en las líneas maestras de su creatividad.

parámetros de la música comenzaremos presentando dos ejemplos extremos, y siempre de compositores españoles.

b) Casos extremos

El compositor catalán Josep M. Mestres Quadreny nos proporciona un ejemplo de partitura altamente controlada. Antes de comentarlo hay que decir que no es *absolutamente* el caso de mayor control que podíamos ofrecer. Un ejemplo de música concreta, que solo se hace realidad mediante el procedimiento de la reproducción con magnetófono, siempre igual a sí misma, sería más extremado. Pero detrás de las partituras hay siempre una mentalidad artística, y es precisamente esa mentalidad la que en el caso que presentamos se nos aparece como eminentemente lógica y organizada, donde incluso lo aleatorio aparece en su sentido estrictamente matemático como ley del azar y no como permisividad del compositor o infracontrol.

El conjunto de figuras representado en la ilustración (Fig. 3) son otros tantos trabajos *preparatorios*. Cada una de esas figuras es un espacio de probabilidades.⁷ El propio compositor ha explicado por escrito estos trabajos preparatorios. Así, de la figura geométrica que va señalada con el número 1, a la izquierda, dice: «Tenemos tiempos en abscisas y alturas en ordenadas. Concretamente este fragmento está situado entre Mi_3 y el Mi_4 . Las curvas indican el nivel de las notas que pueden aparecer a lo largo de este periodo de tiempo -que es muy breve, 28 segundos- y que han de estar comprendidas entre estos valores».⁸

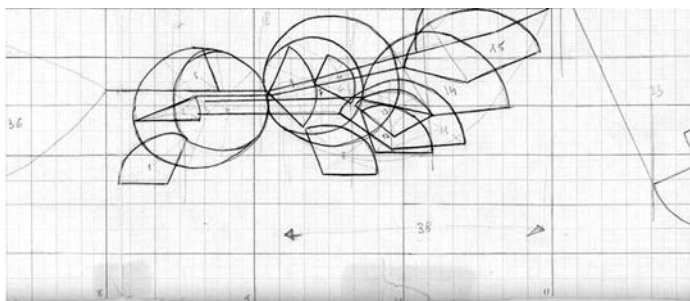


Fig. 3. Mestres Quadreny: trabajos preparatorios del *Doble Concert*

Observemos que ya la mera utilización del papel milimetrado es un procedimiento de control considerable. Pero, además, mediante el ordenador se fiscalizan otros parámetros como la instrumentación que ha de intervenir; la densidad; el factor que Mestres llama «de salto», acerca de la configuración interválica; el mínimo y máximo denominador que «indican las fracciones de tiempo posibles»; los compases por fragmento; las notas por compás (entre un mínimo de 0, o sea,

⁷ *14 Compositores españoles de hoy*, p. 427. Coordinador. Emilio Casares. Ethos-Música n.º 9. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1982.

⁸ *Ibid.*

silencio, y un máximo de 4), y el control de la grabación especificando la acción sobre el registro medio o los extremos.

El siguiente ejemplo, *Síntesis de Siala* (1965), es la cara opuesta de la moneda. Sin conocer su génesis solo podemos hablar de una serie de grafismos no sujetos a ningún código aparente que habrán de sugerir al intérprete algún tipo de actividad, de la que ni siquiera sabemos si tiene que ser obligatoriamente algo *musical*. Es un caso de delegación de funciones. El compositor deja en manos del intérprete casi el cien por cien de la creación artística, limitándose a proponerle un gráfico que le impulse a realizar algún tipo de actividad -o de pasividad-. La *Síntesis de Siala* (1965) se llama así precisamente por partir de una partitura clásica (*Siala*) que se va sintetizando gradualmente hasta quedar irreconocible como partitura adquiriendo la condición de gráfico (Fig. 4).⁹

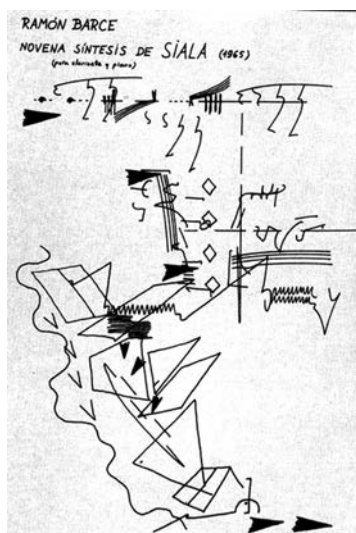


Fig. 4 Ramón Barce: *Novena Síntesis de Siala*

c) Grafía y altura del sonido

La altura es uno de los parámetros del sonido más afectados en la música del siglo xx, de ahí la multiplicación de grafías conducentes a expresar el enriquecimiento del limitado campo de las alturas tradicionales. La altura del sonido (fenómeno unido a algún aspecto de la espacialidad) estuvo bastante limitada en los pasados siglos. La escala se divide en tonos y semitonos, salvo al practicar algunos procedimientos excepcionales, pero completamente clásicos, como el *glissando*. Todo se ciñe a una escala, diatónica las más de las veces.

Una manera de ampliar los grados de la escala, pero especificando los intervalos que deseamos -alto control- consiste en el empleo de los cuartos de tono.

⁹ BARCE, Ramón: «Grafización». *Sonda*, n.º 2, febrero, 1968.

Un pasaje de clarinete de la obra *Versos a cuatro*, de Ángel Oliver, es muy claro en este sentido (Fig. 5).



Fig. 5. Ángel Oliver: *Versos a cuatro*

Tomás Marco, en *Hoquetus*, representa de otra forma la oscilación de cuarto de tono, ascendente y descendente (Fig. 6).



Fig. 6. Tomás Marco: *Hoquetus*

A veces, la oscilación es libre, pero dentro de un intervalo prefijado, tal como indica Pérez Maseda en su *Concierto para violoncello y orquesta de cámara* (Fig. 7).

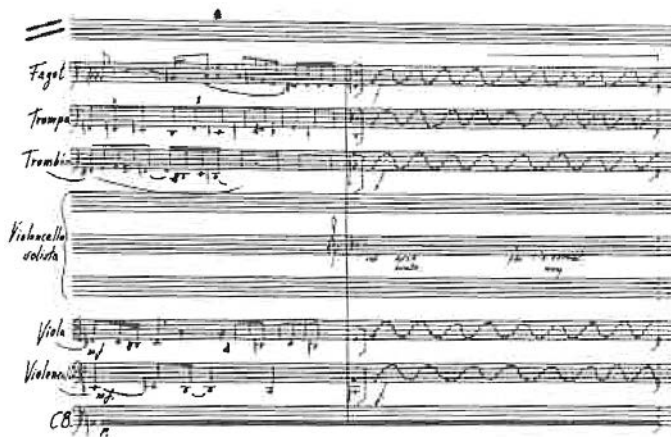


Figura 7. Pérez Maseda: *Concierto cello y orquesta de cámara*

Hay signos tan comunes que no merecen la pena ejemplificarlos con una obra concreta. El «sprechgesang» y las flechas para los mayores o menores grados de agudeza, son algunos de ellos (Fig. 8).

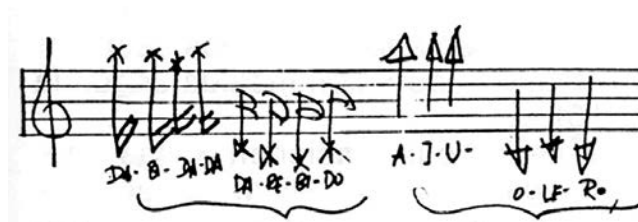


Fig. 8. «Sprechgesang», Máximo agudo/grave

Carlos Cruz de Castro indica el grado de agudeza/gravedad según el ángulo con la línea horizontal (Fig. 9).

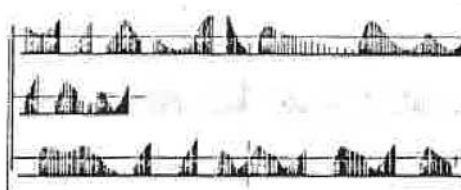


Fig. 9. Carlos Cruz de Castro: *10 + 1*

En la misma obra, *10 + 1*, una línea de referencia otorga una serie de alturas relativas, cuya aproximación real a la curva de sonido que describen es trabajo del intérprete (Fig. 10).

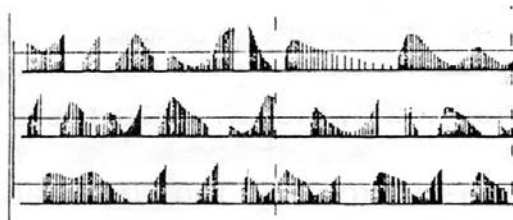


Fig. 10. Carlos Cruz de Castro: *10 + 1*

Bertomeu, en la obra titulada *Y después*, ofrece un sistema de sugerencia de la línea melódica mediante flechas (Fig. 11).

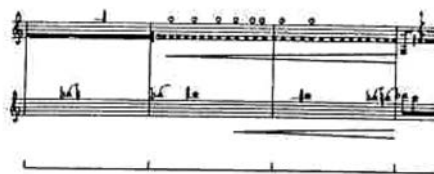
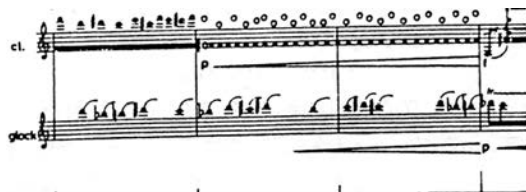


Figura 11. Agustín Bertomeu: *Y después*

Y en la misma obra podemos estudiar otro procedimiento muy generalizado: armónicos sin determinar la altura (Fig. 12).

Fig. 12. Agustín Bertomeu: *Y después*

Con lo que queda perfectamente claro el deseo de agrandar el espacio sonoro, idea común a muchísimos compositores del siglo xx, si bien la grafía adoptada sigue resultando en exceso heterogénea, como para que en los anteriores ejemplos no hayamos alcanzado sino lo que podríamos llamar las constantes, casi los lugares comunes, de la transformación de la grafía en relación con el parámetro altura.

d) Duración

En un arte que se mueve en el tiempo como es la música, no ha de extrañar que se busquen diversas fórmulas de medición del mismo. Pese a ello, hasta el siglo xx no se alcanza una gran precisión en la medida de este parámetro. Las indicaciones clásicas, como *allegro* o *andante* permiten una gran flexibilidad, de ahí las diferencias de minutaje entre distintas versiones de una misma obra. Las indicaciones metronómicas, muy usadas en el pasado siglo, son una gran orientación para el intérprete a la hora de montar la obra, pero es humanamente imposible no diverger, aunque sea levemente, de la medida fijada. En realidad, para interpretar ciertas músicas del siglo xx es más útil el reloj que la batuta. La notación cronométrica permite un tipo de flexibilidad interna, puesto que muchas veces no se ubica cada sonido (o silencio) en un determinado lugar de la sucesión temporal, sino que actúa como condicionante: en un espacio de tiempo de x' puede ocurrir perfectamente un conjunto de fenómenos incontrolados en relación con el supercontrol que se impone al marco temporal. Es en cierta manera lo que ocurre en *Índices*, de Gonzalo de Olavide (Fig. 13).

Musical score for Gonzalo de Olavide's 'Índices'. The score is written for multiple staves, including strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabajo) and piano. The notation is highly complex, featuring various time signatures (3/4, 3/8, 4/4) and dynamic markings. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation is spread across several staves, showing a clear rhythmic and melodic structure.

Fig. 13. Gonzalo de Olavide: *Índices*

Precisamente en este mismo ejemplo, vemos una manera de definir la duración mediante un trazo recto que prolonga la nota según un criterio de proporcionalidad geométrica. Y aún en la misma figura podemos estudiar otro aspecto de la temporalidad, porque tanto las notas agudas de las maderas como los «clusters» de la percusión han de interpretarse «lo más rápido posible», o sea, que no se trata de hacer semicorcheas o fusas, sino un conjunto de notas sin configuración especial ni medida exacta, pero que han de ser rapidísimas. En realidad, esta grafía, de las más aceptadas por los compositores, resulta muy útil y es un ejemplo de economía, pues, aunque el compositor escribiese una multitud de notas en la zona que le interese, orientadas a conseguir el efecto deseado, no solo conseguirá una pérdida de tiempo para el instrumentista sino una pérdida incluso de los objetivos fijados.

Entre los signos casi unánimemente aceptados, podemos destacar las tres modalidades del calderón (Fig. 14), o la duración medida según la velocidad de extinción del sonido (Fig. 15).



Fig. 14. Calderones



Fig. 15. Hasta extinción del sonido del «cluster»

Como ejemplo de la diversidad de criterios que funcionan en las nuevas grafías, citemos ahora el caso de *Aulaga 2*, de Juan Hidalgo, que asocia el tamaño de las figuras (y su colocación en blanco o negro) a la duración de las mismas (Fig. 16).

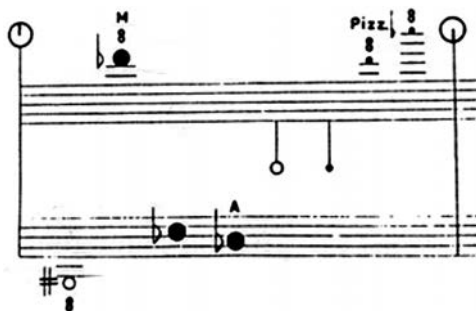


Fig. 16. Juan Hidalgo: *Aulaga 2*

Más adelante citaremos un ejemplo, a modo de contraste, donde el tamaño de las figuras va asociado a su intensidad. El silencio, crucial en algunas partituras de este siglo (y no solo en John Cage), se expresa de forma tradicional o cronométrica. La supresión del pentagrama también es una constante: algo así como si el silencio se reforzase con el vacío (Fig. 17).

Fig. 17. Carmelo Alonso Bernaola: *Argia Ezta Ikusten*

e) *Timbre*

También el timbre es objeto de atención en la música de hoy, con matices nuevos respecto al interés real igualmente sentido hacia este parámetro en otras épocas, aunque a veces se olvida que en el Renacimiento y en el Barroco era frecuente la no especificación tímbrica, dejando el resultado tímbrico al arbitrio de la disponibilidad instrumental del momento. En el Romanticismo existe un gran interés por el timbre, pero se nota a veces como *revestimiento* de la línea melódica. Es decir, que primero se escribe la música, con una dependencia del piano abrumadora, y luego se orquesta.

Hoy día es casi impensable tal situación y, dándole la vuelta a las líneas anteriores, tampoco sería comprensible una reducción para piano de la mayor parte de las obras comprometidas con el presente. Diríamos que el timbre se *compone*, que es un parámetro tan importante como los demás y no meramente decorativo. Incluso puede componerse en sentido más estricto de la palabra: puesto que el timbre depende básicamente de la forma de los armónicos, podemos –mediante la tecnología adecuada– crear nuevos timbres, absolutamente hipercontrolados, pues el compositor los crea de forma científica.

Luego está el ruido, utilizado como ampliación tímbrica, a través de los propios instrumentos, del propio cuerpo o creándolo en laboratorio. En *Llámalo como quieras*, de Cruz de Castro, el ruido del metrónomo se superpone al del piano a lo largo de toda la pieza. Además, hay golpes, palmadas, chasquidos, etc. (Fig. 18).

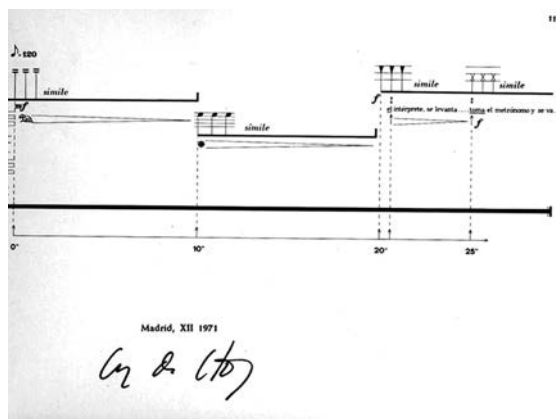


Fig. 18. Carlos Cruz de Castro: *Llámallo como quieras*

Ahora bien, reaccionando contra este exceso de control, muchos compositores han vuelto a flexibilizar este parámetro. En *Aulaga 2*, de Juan Hidalgo, el instrumentista puede escoger entre un clarinete en Si bemol y en La, o usar ambos a voluntad. *Milan piano*, del mismo compositor está escrito «para 1 pianista, piano de cola y cualquier tipo de instrumentos u objetos con los que se puedan producir sonidos indeterminados». ¹⁰ Y en *Índices*, de Gonzalo de Olavide, la obra se concibe en base a la indeterminación instrumental, aunque hay varios instrumentos obligados.

f) Intensidad

Wagner, Brahms o Mahler han llenado sus partituras de indicaciones dinámicas, pero como era de esperar, el siglo xx ha buscado una mayor precisión. De ahí la medición en decibelios de ciertas músicas de laboratorio, ejemplo de supercontrol respecto a expresiones como *mf*, *ppp* y otras. Hay el caso contrario: intensidad *ad libitum* en *Aulaga 2*, de Juan Hidalgo, y según lo dicho líneas arriba, la correspondencia del tamaño de la figura con volumen sonoro, tal como hace Mestres Quadreny en *L'Estro Aleatorio n.º 2. Concierto para guitarra y orquesta* (Fig. 19).

Concert n.º 2, per a guitarra i orquestra

Guitarra I $\text{♩} = 120$ $\text{MM} \text{♩} = 60$

Fig. 19. Mestres Quadreny: *L'Estro Aleatorio N.º 2*

¹⁰ Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC), Madrid.

g) *La diversidad como valor*

Si hasta el presente nos hemos podido dar cuenta de que, aun a pesar de la variedad gráfica, existen procedimientos de notación que cada vez son más corrientes y universales, en este apartado completamos el artículo con un conjunto de partituras de grafía espectacularmente alejada de lo convencional, obras cuya plasmación gráfica resulta extremadamente atractiva desde el punto de vista de los valores puramente visuales, creaciones, en fin, que a veces parecen salidas de un cuento de hadas o de la mente de algún alquimista medieval.

Las *Variaciones Laberinto*, de Cruz de Castro (véase la Fig. 20) consisten precisamente en un laberinto por el que deambulan los instrumentistas a su libre albedrío hasta que llegan al centro del mismo, donde aguardan las notas Do y La que suponen el fin de su intervención/juego, que pueden posponer también a voluntad, de forma que si el intérprete fuese eterno e incansable podría ser una obra infinita. Algo parecido ocurre en *Aronada*, de Mestres Quadreny, y más aún en la *Suite Bufa* o en *Self Service*, del mismo compositor.¹¹

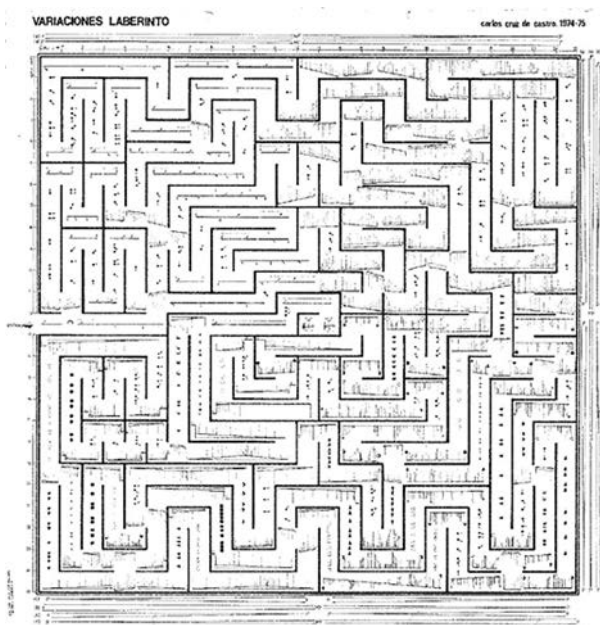


Fig. 20. Cruz de Castro: *Variaciones Laberinto*

Hacer cantar a un coro de mudos supuso para González Acilu la necesidad de acertar con los medios gráficos más adecuados que no son sino los que se pueden observar en la ilustración, (Fig. 21) correspondiente a la *Cantata semiofónica*, a base de un código de gestualidades primigenias, y otros detalles.

¹¹ GASSER, Luis: *La música contemporánea a través de la obra de Josep María Mestres Quadreny*. Ethos-Música n.º 11. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1983.

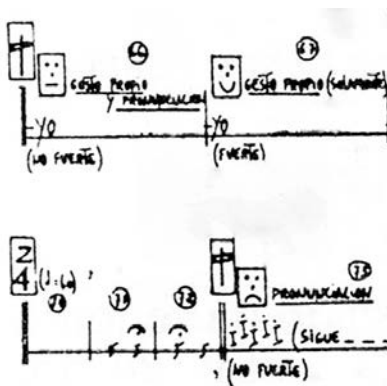


Fig. 21. Agustín González Acilu: *Cantata Semiofónica*

Y si de la impresionante idea artística que se halla implícita en la obra anterior pasamos a lo liviano, a lo desenfadado, aunque solo sea por cultivar lo diverso, como reza el epígrafe, hay que remitirse a Fernando Palacios y sus partituras para instrumentos de plástico, presentadas por graciosos monigotes, en una sencilla reivindicación del cómic y de lo cotidiano.

Hoy día, ya mediada la década de los ochenta, la diversidad sigue siendo valorada. Pero la grafía no es el caballo de batalla –y, a decir verdad, nunca lo fue–, ni tan siquiera puede que sea correcto hablar de *un* caballo de batalla, cuando la misma existencia de tres generaciones en pleno funcionamiento y la variedad estética de cada una de ellas ya es de por sí un argumento para demostrar que no hay *un* objetivo de un interés tan desorbitado como para aunar el esfuerzo de los compositores españoles.

Lo que ocurre de común es, más bien, lo contrario; a saber, que la *evolución generalizada va de un uso considerable de las nuevas grafías a su paulatino abandono*. Compositores como Ramón Barce llevan ya muchos años sin utilizar prácticamente ni un solo recurso de los que hemos citado en este capítulo. Francisco Cano, que hacia 1968 –es decir, muy pronto para su generación– utilizó algunas grafías excepcionales, pero pronto fueron abandonadas por las tradicionales, aunque estas ya se hayan enriquecido precisamente con algunas fórmulas de escritura practicadas en este siglo, pero cuya aceptación las ha convertido en clásicas, como el «cluster» o el «sprechgesang».

Si una buena parte de los compositores españoles han seguido este camino (exceptuando quienes, como Villa Rojo por lo citado más arriba, o González Acilu, cuyas peculiares búsquedas estéticas le obligan a emplear en muchas ocasiones métodos de escritura no convencional) no faltan quienes como Miguel Ángel Coria –y ello tanto hoy como ayer– consideran que tal tendencia hacia el abandono de las nuevas grafías corrobora su idea de que muchas de ellas son verdaderamente inútiles, porque requieren larguísimas explicaciones preliminares dirigidas al intérprete sin las que resultan sencillamente ineficaces.

De todas maneras, el desarrollo de las nuevas grafías en la música contemporánea es realmente portentoso y merece una reflexión interdisciplinaria. Ediciones como las de Ligeti (*Artikulation*, por ejemplo) tienen un altísimo nivel de interés

plástico y nos recuerdan ciertas obsesiones sónicas de algunos pintores, particularmente las de Giuseppe Capogrossi. Por ello, concluiremos con otros dos detalles de suma importancia.

El primero de ellos se refiere a la notable transformación conceptual que se deriva de algunas de estas partituras. Así, el sentido de la direccionalidad obligatoria (de izquierda a derecha, como nuestra escritura), que era consustancial también a la lectura de la música, puede ser transgredido, como ocurre en la ya citada *Laberinto*. Y aunque, de hecho, la realización de la obra sea inevitablemente temporal, la peculiar disposición de algunas partituras nos ofrece ya un resultado global inmediato, como cuando se lanza una primera mirada a un cuadro; y ello por el simple hecho de su disposición gráfica, por la posibilidad de explorarlas multidireccionalmente -como tales imágenes- y de interpretarlas -en cuanto partituras- con criterios ajenos a la práctica tradicional, pero afines a la percepción plástica y a ciertos recursos de la experimentación literaria.¹²

No olvidemos, en segundo lugar, que los peligros del amaneramiento y de la hipertrofia gráfica ya habían hecho mella en otras épocas. Las sutilezas del Ars Nova en el campo de la notación, las partituras circulares de Chantilly, los cánones enigmáticos con auxilio del dibujo, el juego de los colores de las tintas con fines expresivos, las preocupaciones del *ars subtilior*, parecen haber regresado de nuevo, aunque sea parcialmente y con otros contenidos, para animar el constante y dubitativo devenir de las corrientes artísticas, acaso como demostración gráfico-sonora de la simple e ineluctable forma en que -tal como G. C. Argan advirtió- el pasado se desliza en el presente.¹³

¹² MADERUELO, Javier: «Música», *Metaphora* n.º 1, 1981.

¹³ Consignemos una reciente aportación sobre el tema. VILLA ROJO, Jesús: *Nuevos sistemas de grafía*, Real Musical. Madrid, 1988.

Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España*

I. Introducción

Las publicaciones en torno a la música española de las últimas décadas han aumentado sensiblemente desde hace algunos años. Donde más se ha notado este incremento ha sido en el terreno de las monografías sobre compositores, hasta el punto de que, entre las ya publicadas y aquellas otras que están en fase de redacción, el grueso de los compositores de la Generación del 51 (y algunos de las siguientes promociones) contará con su correspondiente estudio monográfico.¹ No faltan tampoco visiones generales de esta etapa, ni programas o catálogos con documentación de interés.² La propia voz de los compositores se ha dejado oír con frecuencia en numerosas tribunas, habiendo sido recogidos tales *autoanálisis* -extremadamente irregulares desde una valoración mínimamente crítica- en diversas actas y publicaciones.³

Sin embargo, el análisis de la evolución estética de nuestra música no se ha detenido con igual intensidad en cada una de las corrientes que la nutren y que le han dado su actual fisonomía. Así, por ejemplo, la recepción del dodecafonismo, por citar una corriente de amplios vuelos internacionales, ha sido ya estudiada con mayor detalle para Cataluña, pero con pinceladas de interés sobre otros lugares.⁴

* Publicado en *Anuario Musical* n.º 51 (1996), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 217-232.

¹ Ciñéndonos a la Generación del 51 existen estudios monográficos -en algún caso más de uno- sobre Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Josep M. Mestres Quadreny, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Xavier Benguerel, Agustín González Acilu, Antón García Abril y Claudio Prieto.

² Los *Catálogos de Compositores* de la Sociedad General de Autores y Editores son actualmente, con su medio centenar de títulos en la calle, los más completos y útiles para gestores, intérpretes e investigadores.

³ Por ser la primera compilación de este género, destacamos: *14 compositores españoles de hoy*. Coord.: E. CASARES, Oviedo, 1982. *Ethos-Música*, n.º 9. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Y por su continuidad desde 1988, como tribuna para un buen número de compositores, citamos igualmente los encuentros sobre composición musical, celebrados en Valencia desde 1988 y cuyas actas se vienen editando en Publicaciones del Área de Música, IVAECM, Valencia, desde 1989.

⁴ CASABLANCAS, Benet: «Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)», *Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, Salamanca, 1985. Actas, JNAEM, Madrid, 1987, vol. 11, pp. 413-433. Del mismo autor: «Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influencia sobre els compositors catalans», *Recerca musicologica*, IV, 1985, pp. 243-283.

En otra órbita artística, cabe citar al grupo Zaj, un grupo experimental dedicado preferentemente a la música de acción que, desde mediados de la década de los sesenta, ha generado centenares de artículos de prensa y un número relativamente abundante de aproximaciones más profundas, muchas de ellas de fuerte contenido interdisciplinar; no en vano resulta imprescindible mencionar al grupo Zaj en relación con la introducción y desarrollo en nuestro país del *mail art*, del *happening* o de la poesía concreta. La propia personalidad de un grupo que produjo un amplio abanico de manifestaciones artísticas, netamente originales, más allá de la mera integración de determinadas orientaciones internacionales, explica la prolija bibliografía sobre el tema sin que ello desautorice nuestra argumentación, que pudiera hacerse extensiva a otros episodios de la nueva música española.

Por el contrario, la recepción de la música abierta en nuestro país –tendencia que, como se sabe, es común a muy diversas parcelas de la expresión artística a nivel internacional, con fértiles resultados en el campo musical– no ha sido convenientemente estudiada. Los raros y no siempre afortunados párrafos que encontramos en la bibliografía general sobre la música española no son comparables –historiográficamente hablando– con la fortuna crítica de los casos anteriormente citados. Un libro de Tomás Marco, de hace más de un cuarto de siglo, incluye un capítulo específico sobre este asunto que sigue siendo el acercamiento más completo al problema, con mención de buen número de obras y de autores.⁵ Y, sin embargo, el fenómeno de la música abierta también suscitó desde los primeros momentos un enorme interés entre los propios compositores, que acabaría traducándose en un amplio abanico de teorizaciones de vital importancia para la madurez de la nueva música española.

Las siguientes líneas tienen, pues, el objeto de señalar algunos de los hitos principales en la asunción de los procedimientos de flexibilidad, aleatoriedad y otras formas de la música abierta –y de los compromisos estéticos que ello conlleva– en la música española, incidiendo también en aquellas cuestiones que fueron motivo de preocupación y de reflexión por parte de los propios compositores en los primeros tiempos de dicha asimilación.

* * *

Habitualmente se denomina «música aleatoria» a un amplio espectro de creaciones musicales caracterizadas por la intervención del azar, bien en la propia concepción de la partitura, bien en la interpretación global de la misma, o por la presencia de dicho azar en algunos de sus parámetros constructivos o interpretativos. Conceptos como «indeterminación», «música flexible», «música móvil», junto con determinados aspectos de las técnicas de improvisación, están incardinados en el fenómeno general –y en sentido muy amplio– de la música aleatoria. Sin embargo, la música aleatoria, en sentido estricto, sería uno más

⁵ MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*. Madrid, 1970. Guadarrama.

entre los fenómenos musicales que, con mayor justificación, se agrupan bajo la denominación de «música abierta». El concepto de «música aleatoria» es una pura metonimia, pues, siendo parte de un fenómeno general, ha servido para designar al conjunto de una serie de fenómenos artísticos, emparentados entre sí, pero diferenciables. Del mismo modo que la etiqueta de «pintura abstracta» se empleó por doquier, superando el ámbito de su propia semanticidad, para aludir a fenómenos artísticos perfectamente distinguibles, y ello se hizo desde la crítica hasta el propio humor gráfico, así la «música aleatoria» fue muy pronto membrete socorrido, como sinónimo de realizaciones caóticas o impredecibles, de obras esencial e inquietantemente nuevas.⁶

Ya ha sido señalado por muchos autores que los procedimientos aleatorios no son patrimonio del siglo xx. En pleno siglo xviii estaban en uso ciertas tablas de composición aleatoria que, naturalmente, no iban más allá del mero juego de sociedad. También se ha dicho que las cadencias concertísticas suponían, en tiempos pasados, un verdadero salto de la condición de intérprete a la de compositor, aunque sea por tiempo limitado, y que el *jazz* o ciertas músicas extraeuropeas difuminan en muchas ocasiones las líneas de demarcación entre creadores e instrumentistas.⁷

Con todo, el concepto de música abierta está unido a ciertos movimientos del siglo xx y tiene sus más sólidas raíces en los Estados Unidos de América, donde Ives, Cowell, Feldman y Cage, este último como transmisor al mundo europeo de estas concepciones, van a inaugurar una vía que tendrá numerosas ramificaciones y consecuencias para la música de la segunda mitad del siglo xx. Las visitas de John Cage a Europa son decisivas –sobre todo la de 1958–, pero no puede omitirse que las tradiciones europea y norteamericana son muy diversas. Mientras hacia 1950 la vanguardia europea estaba adscrita al serialismo integral, en los EE. UU. de América ya existían partituras con absoluta indeterminación de algunos de sus parámetros constitutivos. En otros términos, la música norteamericana crea realmente la música abierta en su sentido moderno, mientras que la europea tiene que recorrer un camino diverso que, en ocasiones, parte incluso del propio serialismo integral, cuyo control por encima de las propias posibilidades humanas e instrumentales genera precisamente lo contrario de lo pretendido. En consecuencia, los orígenes son distintos, aunque luego confluyan bien avanzada la década de los cincuenta. Por esas fechas, la reflexión de Umberto Eco sobre la obra abierta resulta inseparable de su acercamiento

⁶ Es muy interesante el análisis de la improvisación en el *jazz* que sugiere G. Gaslini, en línea con sus conocidos planteamientos de música total. Tras analizar el compromiso de la vida entera del músico, la puesta a punto de todas sus «capacidades culturales, técnicas y musicales», la implicación de su propia humanidad y la del oyente, asevera: «fuera de dicha “totalidad” resta solo sitio para la variación, la aleatoriedad y la apariencia negativa». Líneas atrás afirma: «Alrededor de los años sesenta, el término “aleatorio” aparecía con mucha insistencia para indicar partituras o proyectos musicales en los que el azar, entendido como “no programación” constituía el árbitro de determinadas situaciones fónicas, polifónicas o relativas a otros parámetros musicales en el ámbito de la forma». ÜASLINI, G.: *Música total*. Barcelona, 1976. Anagrama. pp. 41 y ss.

⁷ Sobre este tipo de precedentes informan los diccionarios de musicología más habituales. Véase, como ejemplo, las entradas «Aleatory», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London. Stanley Sadie, y «Alea-Aleatorio», en *Dizionario della Musica e dei Musicisti*. Torino. Dir. A. Basso. UTET.

a la música de Berio, Stockhausen, Pousseur y Boulez, quienes provenían de la tradición serial europea y ultrarracionalista.⁸

2. El caso de España: pensamiento, realizaciones, marcos organizativos y significación estética

El objeto de reflexión lo constituye la obra musical abierta. Dejamos a un lado las obras que emplean recursos de azar en su génesis, mas no en su realización sonora, porque entonces prevalece una intencionalidad unívoca, una tendencia a que la obra sea siempre igual a sí misma en las distintas interpretaciones, a la manera de las obras habituales del repertorio y sin que las distintas *lecturas* de los intérpretes modifiquen la condición unívoca de aquella y de estas.⁹

El ámbito del trabajo se circunscribe a la denominada Generación del 51 en cuanto a la selección de compositores, por ser ellos precisamente quienes receptionaron la corriente que constituye el asunto principal del artículo. En lo temporal arrancamos de 1956 aun cuando la presencia de obras significativas y con algún tipo de proyección se produce en España a partir de 1960. Hacia 1964 puede darse por cerrado el periodo de asimilación. La reflexión teórica ocupa toda la década de los sesenta.

Es útil señalar, ya de entrada, que la recepción de las músicas abiertas, en el caso español, no se efectúa de forma acrítica, sino que, además de las propias realizaciones musicales, conlleva una reflexión teórica de interés. A este respecto pueden servir de paradigma las concepciones de Ramón Barce, Josep M. Mestres Quadreny y Luis de Pablo. Estos tres autores han ido enriqueciendo su pensamiento sobre el fenómeno de la música abierta hasta décadas después de sus primeras intuiciones, lo que contrasta con la anterior asunción de los recursos seriales que resultó (salvo excepciones y con una clara diferenciación geográfica entre Barcelona y el resto de España) mucho más voluntarista.¹⁰

Si pasamos al ámbito de las realizaciones propiamente musicales, el catálogo se enriquece y, junto con los nombres anteriores, que en este extremo no son menos significativos, hemos de contar los imprescindibles de Juan Hidalgo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, entre otros, hasta reunir casi al completo -en los marcos organizativos abiertos a la nueva música- a los sectores más inquietos de la llamada Generación del 51.

El problema terminológico se agrava al centrarnos en el caso español y al indagar con un poco más de detalle en las distintas posibilidades de la música abierta. Ni los compositores ni los musicólogos han llegado a conclusiones estables sobre los aspectos terminológicos.

⁸ Una comunicación a un congreso de Filosofía, titulada «El problema de la obra abierta» es el embrión de su famoso libro *Opera aperta* (Milán, 1962). El primero de los capítulos de dicho libro se titula «La poética de la obra abierta», y se ejemplifica con creaciones de los cuatro compositores citados.

⁹ Al margen de los inevitables factores de inestabilidad que se derivan del propio fluir de la historia y de las circunstancias técnicas. BARCE, Ramón: «Relatividad de la fijación musical», *Atlántida*, vol. I, n.º 4, julio-agosto 1963.

¹⁰ *Vide* nota 4.

Casi todas las aproximaciones al tema suelen proponer una especie de taxonomía de las diversas variantes de la música abierta. R. Smith Brindle, por ejemplo, distingue entre la indeterminación parcial y total. En el primer caso afecta a una zona de la obra, o a uno o varios de sus parámetros (altura, duración, expresión, efectivos, espacialidad, forma, etc.). Un caso especialmente interesante se da en la indeterminación de la forma, algo que, como Smith Brindle recuerda, proviene de las artes visuales. Es parcial en cuanto que un número de piezas o partes de una obra (por ejemplo, A, B, C, D) se puede ordenar de varias maneras posibles. El resultado final, en cuanto a la forma es totalmente distinto (B, A, C, D, o bien, C, D, A, B, entre otras posibilidades) pero cada una de esas partes puede estar perfecta y unívocamente construida, sin indeterminación de ningún tipo. Estamos por tanto ante una música de forma abierta, que se plasmó en obras como el *Klavierstück XI*, de Stockhausen (1956), precisamente una de las citadas en *Opera aperta*, de Eco. Este es el tipo de concepción que se puede denominar propiamente aleatoria, por cuanto que el azar (no olvidemos el origen del término latino en los juegos de dados) no tiene que ver con el desorden o el caos, sino con la teoría de las probabilidades. Los juegos de probabilidades han de establecerse con entidades precisas, para dar resultados diversos, derivados del azar y estadísticamente analizables. En segundo lugar, la indeterminación se hace total cuando se opera una delegación en el intérprete de las funciones propias del compositor. Bastantes partituras gráficas o textuales –aunque no todas necesariamente– pueden encuadrarse en este segundo bloque.¹¹

Ya en el marco de nuestra propia música hemos de citar a Ramón Barce, sin duda el compositor más reflexivo de su generación. Su teorización parte de la psicología de la *Gestalt* y concibe la forma como: «confluencia de estructura y contemplación».¹² Introduce después los conceptos de «control», «infracontrol» y «supercontrol», que definen las diversas posibilidades de apertura, definidas por la idea de «contorno». Por último, el concepto de «matriz originaria», a modo de arquetipo que nunca se nos va a mostrar totalmente, otorga una dimensión más plena a las obras que asumen decididamente la multivocidad esencial de la expresión musical.¹³ La validez de estas premisas es que su articulación permite hablar de toda la gama de tendencias que demasiado irreflexivamente se encuadran en el marco de la música aleatoria. Años atrás, en 1963, otro artículo suyo¹⁴ recogía un abanico de posibilidades en este terreno, que conviene recordar: 1) Formas temporales variables, 2) Formas combinatorias, 3) Formas flexibles, 4) Música aleatoria, y 5) Formas plásticas y gásticas. Para las músicas aleatorias, en sentido estricto, se requiere un azar –cuyos criterios han sido fijados previamente– y son diferenciadas de las de tipo combinatorio. En las formas gásticas y plásticas se alude a la función especial del intérprete, mientras que la diferencia entre las formas temporales variables y las formas flexibles estriba en los cambios

¹¹ SMITH BRINDLE, R.: *La nova música*. Barcelona, 1975. Antoni Bosch Ed.

¹² BARCE, Ramón: «Música abierta, ventana al infinito», *Atlántida*, vol. v, n.º 29-30, 1967.

¹³ Hemos analizado su concepción de la aleatoriedad en una monografía sobre este autor, a la que remitimos para mayor detalle. MEDINA, Ángel: *Ramón Barce, en la vanguardia musical española*. Oviedo, 1983, Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos-Música, n.º 10.

¹⁴ BARCE, Ramón: «La ventana abierta al infinito», *La Estafeta Literaria*, 14-IX-1963.

estructurales que pueden darse para el caso de las formas flexibles, frente a las modificaciones moderadas del *tempo* en las formas temporales variables. Creemos que la terminología que hemos citado en primer lugar es capaz de integrar el conjunto del fenómeno de las músicas abiertas, mientras que la clasificación que acabamos de recoger refleja todavía las dudas de los propios compositores al respecto.

Josep M. Mestres Quadreny se preocupó igualmente de estas cuestiones. Al margen de acotaciones puntuales, notas al programa, etc., coetáneas a su primer acercamiento a la cuestión aleatoria, en el sustantivo autoanálisis publicado en el libro *14 compositores españoles de hoy* hace memoria de aquellos años pioneros y escribe: «Por aquella época –principios de los años 60– se planteó una nueva cuestión, la del fenómeno aleatorio», y tras mencionar la organización generativa de su *Quartet de catroc*, de 1962, distingue entre lo que hay de indeterminismo en la obra y el momento en que interviene el azar: «pero el factor que juega el azar en esta obra tiene unas connotaciones muy claras, es decir, la obra saldrá siempre distinta pero siempre de acuerdo con ella misma porque, en este caso, el margen de posibilidades que se le ha dejado es muy limitado, y en realidad su estructura es muy próxima al concepto de móvil». ¹⁵ La diferencia entre la simple indefinición de una obra y la aleatoriedad –en el sentido de cumplimiento de leyes de probabilidad– es tajante en la reflexión de este compositor catalán. Queda claro, por tanto, que la música aleatoria en sentido estricto es un fenómeno bastante limitado. Pero por entonces no se veía como algo tan específico. No en vano, T. Marco se veía obligado a señalar en 1970 que «lo aleatorio se ha convertido en un concepto puro invocado en su descargo por compositores que creen que amparándose en él pueden seguir haciendo desde serialismo hasta soterrado folklore, en la varita mágica que puede dar vía libre a una postura reaccionaria en virtud de su amparo en un *slogan* de moda. Lo aleatorio puede ser la piel de cordero con que se disfracen los modernos lobos musicales». ¹⁶

T. Marco propuso en el libro antes citado, de cara al análisis de este fenómeno en España, la siguiente triple división: 1) Música móvil, 2) música flexible, y 3) música abierta y grafismo. Las dos primeras no ofrecen problemas conceptuales, pues los móviles ya han sido mencionados, mientras que la música flexible «trata de dar elasticidad al discurso musical, especialmente al rítmico, dentro de un contexto que puede ser móvil o fijo». ¹⁷ En cambio, lo que Smith Brindle o Barce agrupan como músicas de improvisación o de sugestión gráfica o literaria, T. Marco lo denomina música abierta y grafismo, señalando que la música abierta es «aquella que contiene un mayor factor de azar o colaboración interpretativa, haciendo hincapié en el grafismo por ser su modo más frecuente de manifestarse, aunque ni mucho menos sea el único». ¹⁸ De forma que, si bien sobre los contenidos de este último apartado no hay demasiado problema, sí se plantea en cuanto

¹⁵ MESTRES QUADRENY, Josep M.: («Autoanálisis») *14 compositores españoles de hoy*. Coord.: E. Casares, Ethos-Música, n.º 9. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

¹⁶ MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*, Madrid, 1970. Guadarrama. p. 125.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

a la terminología, pues la acepción de la palabra azar que subyace en la opinión de T. Marco no es la científica (que vimos defendida por Mestres Quadreny con mayor rotundidad) sino la acepción vulgar, en el sentido de simple casualidad y de libertad para posibles soluciones. Estas, a su vez, se plasmarán mayormente no por la propia coherencia del mecanismo aleatorio, sino por las circunstancias casuales e impredecibles de la improvisación o de la hegemonía del intérprete.

Las dos páginas que dedica Manuel Valls a la entrada «aleatoria, música» en su diccionario *La música actual* no pueden resultar convincentes. Hablar de «formas aleatorias abiertas o móviles» como de una sola cosa resulta especialmente confuso, mientras que equiparar la «aleatoriedad absoluta» a la «libertad absoluta» en el plano interpretativo no es algo que compartan todos los comentaristas.¹⁹

Como se puede observar, no escasean las propuestas taxonómicas, pero ello no redundaría en la clarificación del fenómeno, sino que potencia el lado ambiguo de algunos conceptos y difumina las fronteras entre las diversas posibilidades de obra abierta.

Entendemos que procede hacer un esfuerzo previo de síntesis. Por eso establecemos los siguientes puntos en línea de mínimos:

1.º Empleamos la expresión *música abierta* como un concepto genérico que agrupa a todas las obras de plasmación esencialmente multívoca. La ambigüedad del término aconseja su uso para referirnos a lo más general.

2.º Consideramos necesario vincular el concepto de *aleatoriedad* a una esfera musical analizable en términos científicos, como sinónimo de un determinado tipo de control, proscribiendo el sentido vulgar con que fue ampliamente utilizado. El término no es propiamente ambiguo, como el anterior, sino polisémico. Existe una acepción jurídica y un uso musical metonímico –la parte por el todo– que ya hemos mencionado. Pero es importante señalar que para amplios sectores, dotados de una mínima formación en las disciplinas científicas, el término no está demonizado por el uso arbitrario a que se le ha sometido en el mundo musical y alude a procesos perfectamente definidos.²⁰ Los módulos intercambiables según criterios preestablecidos por el compositor o por el intérprete y formantes o los mecanismos combinatorios estrictos son las posibilidades más habituales. La aleatoriedad puede darse en la composición (cuestión que ya dejamos al margen más arriba), en la realización sonora de la obra o en ambas fases del fenómeno musical.

3.º Podemos hablar de *flexibilidad* cuando se da una indeterminación en alguno o algunos de los parámetros de la composición. El término vuelve a ser ambiguo, en paralelo con el amplio espectro de posibilidades concebibles entre los apartados extremos de nuestra clasificación. Así, los *décalages* entre las partes, la opcionalidad de plantilla, la existencia de alturas y/o duraciones indeterminadas en alguna/s zona/s, etc.

4.º Consideramos que existe *indeterminación* –término de sentido unívoco– en aquellas obras de máxima multivocidad, como las netamente improvisatorias,

¹⁹ VALLS GORINA, Manuel: *La música actual*. Barcelona, 1980. Noguer, pp. 50-51.

²⁰ PAPOULIS, Athanasios: *Probabilidad, variables aleatorias y procesos estocásticos*. Barcelona, 1980. Eunibar (trad.: Emilio San Vicente Gargallo).

frecuentemente servidas mediante escrituras radicalmente ambiguas como el grafismo o la sugerencia textual.

La meditación de los compositores no acaba aquí. Otra notable aportación nos viene de la mano de Luis de Pablo, ahora ya al margen de los problemas terminológicos. En su *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, publicado en 1968, aborda cuestiones harto diversas que, en diferente medida, habían ido nutriendo su propia producción musical, desde más de diez años atrás. Los problemas de la interacción de la macroestructura musical con la microestructura, los conceptos de líneas y puntos, la causalidad total o parcial, y muchos otros temas de gran interés, constituyen una reflexión global sobre la composición, donde no faltan apartados en torno a la música aleatoria («o abierta, en movimiento, flexible, etc.»).²¹ Así, epígrafes que estudian la causalidad total y parcial, los tipos de libertad compositivos, las macroestructuras determinadas con microestructuras libres (y viceversa), la movilidad interna de la música, la alternancia de partes móviles y fijas y, en fin, la negación de la propia obra con la indeterminación de las macro y las microestructuras –como caso típico de «sustitución de voluntades»– constituyen referencia inevitable en este abanico de reflexiones teóricas que, como se ve, tienen una talla intelectual que no se dio en la recepción previa de otras novedades de la creación musical contemporánea.²² «El compositor aleatorio –había dicho De Pablo años atrás– tal y como yo lo entiendo, tal y como yo lo quisiera practicar, es el compositor que desocupa –como diría el escultor español Jorge Oteiza– el espacio habitable de la obra y da la posibilidad al auditor de ocuparlo –estableciendo una comparación un tanto cómica– tanto bien sea un comedor, como un *living room*».²³

Como era de esperar –y lo consideramos como un síntoma de buena salud intelectual– hubo también algunas opiniones contrarias. Quizá la más destacable sea la de Oscar Esplá. Con las convicciones de su juventud intactas, como un nuevo Jacobo de Lieja (perplejo y crítico en su *Speculum Musicae* ante un Ars Nova que le ofrecía más posibilidades pero menos plenitud que los antiguos motetes del siglo XIII) así Esplá se rebela ante unas músicas dotadas acaso de «inteligencia conceptual», pero desprovistas de la necesaria «inteligencia afectiva» y más cercanas al «entretenimiento acústico» que a la verdadera obra de arte.²⁴ A veces alude a la música abierta de manera genérica y harto imprecisa, quizá ampliando el concepto hasta incluir cualquier tipo de experimentalismo. También introduce Esplá una valoración cuyo sentido no se percibe hoy perfectamente: «En el criterio que suele informar la música abierta vemos una chocante transposición de nociones: lo social artístico se convierte en societario-económico-político».²⁵ Sin embargo,

²¹ PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Ciencia Nueva, Madrid, 1968, p. 119.

²² *Ibid.*, pp. 117 y ss.

²³ «Coloquio sobre la música contemporánea», *Conversaciones de Música de América y España. I Festival de Música de América y España*. Madrid, 1970. Dirección General de Música. pp. 43 y 44.

²⁴ ESPLÁ, Óscar: «Consideraciones sobre las tendencias de la música contemporánea», en *Conversaciones de Música de América y España. I Festival de Música de América y España*. Madrid, 1970. Dirección General de Música. p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 50, párrafo 2.

Esplá está apuntando contra cierto gusto socializante que buscaba también su plasmación en una cierta corresponsabilidad entre los diversos eslabones de la cadena artística. Un planteamiento como el de la música abierta, con su posible delegación en los intérpretes, resultaba inaceptable para un autor formado en una tradición donde los conceptos de artista y obra comportan un alto grado de individuación. Tampoco descarta Esplá la ironía para referirse a la ambigüedad terminológica,²⁶ ni cuando critica la hipertrofia notacional y afirma que se llega a «una tal indeterminación musical que con sus signos puede interpretarse lo mismo *La Traviata* que la *Divina Comedia* o las *Pirámides de Egipto*».²⁷ Acto seguido arremete contra las obras fabricadas «con piezas de recambio» que, a la postre, definen «tantas obras distintas como sustituciones, recambios o elecciones, ya que en arte no existe un fondo independiente de la forma».²⁸ El tono irónico del compositor levantino no vela la gravedad del problema. La cuestión toca directamente en la línea de flotación de conceptos sacralizados por la tradición romántica. Afecta de lleno al papel del compositor en la sociedad contemporánea. Ramón Barce ya lo había diagnosticado en un breve e interesante trabajo de 1963.²⁹ Tras desmontar el mito de la inmutabilidad de la obra de arte, cuya falacia en el caso de la música es evidente ante «la imposibilidad por parte del ejecutante de reproducir con exactitud y coherencia relativa matemáticas los signos gráficos»³⁰ y porque la interpretación de una misma obra de arte varía con la historia, el compositor se pregunta entonces si merece la pena esforzarse en conservar «la identidad consigo misma de la obra musical, si ambos factores –el matemático y el histórico– relativizan inexorablemente tal estabilidad».³¹ En la respuesta que da el propio compositor palpamos el sentido épico que habita en toda inquietud vanguardista, la convicción de estar haciendo algo realmente nuevo y distinto: «De esta pregunta –aterradora para un artista– ha surgido todo un arte nuevo. Porque el compositor ha decidido que la única manera de resolver el problema era la más arriesgada, la más heroica, y al mismo tiempo la más lógica: asumiéndolo, incorporándolo».³² Como se ve, la secular y repetida lucha entre el cambio y la estabilidad, entre lo nuevo y lo viejo, tiene en los años sesenta del siglo xx este modesto pero atractivo episodio hispánico.

A modo de simple muestreo, pues el análisis de la producción de música abierta en España sería más bien objeto de un amplio ensayo, señalamos algunas aportaciones de los compositores que hemos venido citando. Desde una óptica individualizada resulta imprescindible citar en primer lugar al compositor canario Juan Hidalgo, vinculado a los más importantes centros generadores de novedades musicales, como Milán o Darmstadt. Autor de importantes textos creativos o de poética artística, su perfil compositivo se manifiesta sobre todo en la acción,

²⁶ *Ibid.*, p. 52, párrafo 2, música «abierta o entornada».

²⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ BARCE, Ramón: «Relatividad de la fijación musical», *Allántida*, vol. I, n.º 4, julio-agosto 1963.

³⁰ *Ibid.*, p. 2.

³¹ *Ibid.*, p. 3.

³² Es el paso que hay entre creer en lo «sedicentemente absoluto» y aceptar lo «explícitamente relativo». art. cit. p. 3

en la inquietud de una obra, pionera siempre, donde el arte y la vida han acabado por fusionarse indeleblemente. Es así como se explica que en *Ukanga*, de 1957, ejemplo clásico de serialismo integral, aparezca un piano preparado, «que faculta una renovación, siquiera sea parcial de la obra a cada audición»,³³ tal como señala T. Marco. Otras obras de Hidalgo (*Offenes Trio*, *Ciu-Quartett Music*), estrenadas al año siguiente en Milán, se erigen igualmente en adelantadas de diversas formas de la música abierta, entre ellas la propia música gráfica.

Ya en España, y antes de que concluya la década, cabe recordar las aportaciones de Luis de Pablo, con obras como *Móvil* y *Progressus*, cuya fecha T. Marco ha fijado en 1959, y no un año antes, tal como figura en la edición de Tonos Verlag.³⁴ Sin embargo, el biógrafo más autorizado de este compositor, José Luis García del Busto, sitúa la génesis de esta obra en 1957, en relación con una solicitud de la pianista Margot Pinter. Este mismo autor nos recuerda que incluso con anterioridad a esta fecha, en *Comentarios*, de 1956, es en donde L. de Pablo «inició la andadura en el resbaladizo mundo de la aleatoriedad»,³⁵ merced a cierta flexibilización interna. No perdamos de vista –a efectos del indispensable rigor en el análisis histórico– que la proyección de Juan Hidalgo, por entonces, en función de sus experiencias internacionales, era mucho mayor que la de L. de Pablo, quien, por otra parte, no estrenaría esta última obra hasta 1960. De forma que si la fecha de 1956 correspondiente a la composición de *Comentarios* es significativa –y mucho– en el catálogo de este compositor, en lo que atañe a su propia aproximación a la música flexible y, desde luego, en los anales de la historia de la música española contemporánea, ya no lo es tanto en términos de recepción general de la corriente que estamos analizando.

Por entonces, De Pablo iba a ir perfilando su aportación creativa más trascendente a este respecto. Se trata de los «módulos», término que aparece en el título de varias de sus obras y que, como elemento de estructuración, subyace en otras muchas de su catálogo. No podemos extendernos en ellos, pero sí reiteramos su carácter basilar, por una parte, y el hecho de que sí, como señala T. Marco en un interesante análisis sobre este concepto, los módulos «están conectados en alguna manera con el serialismo integral, que es un sistema de composición rígida, lo están en la misma medida con los sistemas de composición aleatoria».³⁶ Obras como *Radial*, de 1960, el *Libro para el pianista*, o su importante *Polar*, estas de 1961, y muchas otras a partir de ese momento muestran las soluciones que el peculiar ingenio compositivo de Luis de Pablo fue lanzando respecto al fenómeno de la música abierta.

El caso de Mestres Quadreny resulta especialmente interesante. Su formación científica no es ajena a la incorporación en su música de procedimientos matemáticos, estadísticos e informáticos. Su aprecio de las artes plásticas, en especial de las esculturas móviles o la arquitectura modular también está en la base de sus constantes realizaciones de tipo aleatorio. Desde obras que in-

³³ MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1970, p. 90.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

³⁵ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo*, Espasa Calpe. Madrid, 1979, p. 31 y ss.

³⁶ MARCO, Tomás: «Los módulos», en *Escritos sobre Luis de Pablo*, Taurus, Madrid, 1987. p. 165.

cluyen el azar -matemático- en su génesis, pero que son de intencionalidad unívoca de cara a la interpretación, hasta indeterminaciones parciales, o planteamientos combinatorios y asunción plena de la obra abierta en su etapa de audición, Mestres Quadreny tiene un amplísimo surtido de obras donde la construcción aleatoria es absolutamente decisiva en la ideación estética de la partitura. Aunque fuera del marco fijado, mencionaremos su gran obra de balance en este terreno, titulada expresivamente como *L'Estro aleatorio*, constituida por seis conciertos de los años 1973 a 1978, impensable sin *sus preocupaciones de bastantes años atrás, plasmadas en obras como Invencions Mòbils*, de 1961, o *Tramesa a Tapies* y el *Quartet de catroc*, ambas de 1962.³⁷

Ejemplo 1. J. M.^a Mestres Quadreny: *Quartet de catroc*, 1962 (Particela de violín 1.º)

Un uso muy limitado, pero extremadamente sugerente de las posibilidades de la música abierta, es el que encontramos en algunas creaciones de Ramón Barce. Desde la flexibilidad moderada de obras como el *Estudio de sonoridades*, de 1962, y la lograda síntesis que se opera entre elementos de control dinámico y flexibilidad de duraciones en *Parábola*, un quinteto de viento, de 1963, o en los *Objetos sonoros*, de ese mismo año, Barce llegaría a construir obras más plenamente abiertas, profundizando en una controlable independencia temporal de los ejecutantes, o del solista frente a la orquesta -*Canadá Trío*, *Concierto para piano y orquesta*, de la siguiente década- que no entorpecen su fundamental preocupación armónica o sistema de niveles. Pero como compositor de amplias inquietudes intelectuales, ha de citarse igualmente por su *Síntesis de Siala*, una obra de 1965, ejemplo radical de la música de sugestión gráfica en España y de los máximos niveles de delegación de responsabilidades en los posibles intérpretes de la obra.³⁸

³⁷ Numerosos párrafos y, muy en especial, los capítulos iv y v del ensayo de Ll. Gasser sobre Mestres Quadreny prueban la relevancia de lo aleatorio en la obra de este último. GASSER, LLUÍS: *La música contemporánea a través de la obra de Josep M.^a Mestres Quadreny*. Ethos-Música, 11. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1983.

³⁸ MEDINA, ÁNGEL: *Ramón Barce, en la vanguardia musical española*. Ethos-Música, 10. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1983 (Principalmente el capítulo II).

Lento ad libitum

Ejemplo 2. Ramón Barce: *Parábola* (1963)

Cristóbal Halffter, por tantos motivos figura señera de su generación, fue también sumamente cauteloso respecto a la música abierta. Crítico con el novedoso concierto de David Tudor de 1960, al poco tiempo admite, respecto a su obra *Formantes, móvil para dos pianos*, que «con ella entra en mí algo que ya llevaba preocupando a algunos compositores de mi generación». ³⁹ Esta obra (que presenta una movilidad de los seis formantes centrales y mantiene fijos el primero y el último) se estrenó en abril de 1961, pero tuvo además una notable proyección internacional, por su interpretación en el festival de la SMC de 1962, en Londres. En la *Sinfonía para tres grupos instrumentales* prosigue Halffter su asimilación de las formas abiertas, siempre dentro de un marco de control por parte del compositor y siempre integrando esta preocupación en lo que ya por entonces eran sus constantes artísticas de expresividad y rigor formal, aquí elaboradas en torno a los problemas de la densidad sonora. El paso a la técnica de anillos, desde su obra *Espejos*, cuyos orígenes datan de 1963, demuestra que, sin hacer de la cuestión aleatoria un problema en sí, C. Halffter puede integrarla, en sus niveles más radicales y hasta el tiempo presente, como uno más de los medios posibles para el logro de su desbordante expresividad.

Algo similar, en cuanto a fechas, prudencia en la asimilación e integración en el propio lenguaje, se detecta en la música de Carmelo Bernaola. Finalizada en diciembre de 1961, *Superficie n.º 1* tiene ya detalles de «indudable sesgo aleatorio», ⁴⁰ como apunta A. Iglesias, pero hay que esperar al año siguiente, con la obra *Espacios variados*, ⁴¹ para encontramos con espacios temporales flexibles y posibilidades de intercambio en el orden de sucesión, movilidad y flexibilidad que también se plantean en *Morfología sonora*, de 1963 y que desde entonces acompañarían a mucha de la mejor música de este compositor.

³⁹ Recogido en CASARES, Emilio: *Cristóbal Halffter*, Ethos-Música, 3, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1980, p. 88.

⁴⁰ IGLESIAS, ANTONIO: *Bernaola*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, p. 82.

⁴¹ El estreno en el Palau barcelonés estuvo teñido de polémica, pues a la novedad de la obra y al propio conservadurismo de ciertos sectores del público, se sumó una nota de la agencia Cifra en la que, según refiere su biógrafo, se llegó al insulto y a la descalificación personal, lo que no puede dejar de mencionarse como hito significativo, aunque sea por negación, en la asimilación de las nuevas músicas en España. *Ibid.*, pp. 86-87.

T. Marco ha reseñado otros nombres y otras creaciones de valía en el campo que estamos analizando. Por ejemplo, Enrique Raxach, con *Fluxion*, de 1963, o Gonzalo de Olavide, con *Índices*, del año siguiente –esta última con una atrevida e inusitada flexibilización de los propios efectivos instrumentales–, han de sumarse igualmente al haber de este tipo de producciones.⁴² Entendemos, sin embargo, que procede cerrar aquí este muestreo, para esbozar unas líneas en torno a algunas iniciativas que encauzaron y difundieron esta nueva orientación de la música española, colaborando con su entramado organizativo en la elevación del nivel de debate y en una mayor receptividad por parte del público.

En términos colectivos o, más bien, de grupos de creación u organización musical, se advierte un comprensible retraso en el debate. Pero de nuevo volvemos a insistir en la mejora de nivel respecto a unos pocos, muy pocos, años atrás.

En 1987, con motivo de la presencia de Juan Hidalgo y de W. Marchetti en la III Mostra de la Música Catalana, el libro-programa incluye un texto titulado «Un homenaje al Club 49 de Zaj» donde se señala que habiendo llegado estos dos compositores a Barcelona, a fines del 58, procedentes de Gran Canaria, hicieron entrega al poeta Joan Brossa de una carta de Millares, iniciándose un contacto que, una vez ampliado hasta la respetada figura de Prats, cristaliza en un concierto para dos pianos de cola y otros objetos, como base de lo que habría de ser Música Abierta. Este fue un concierto, que Marco llama «preliminar», al que seguiría la redacción de un manifiesto de Hidalgo sobre la música aleatoria con motivo del segundo concierto, considerado como fundacional. De acuerdo con Mestres Quadreny, tuvo lugar el 11 de mayo de 1960 y participaron intérpretes de la talla de Pedro Espinosa y Anna Ricci, junto con otros instrumentistas, todos dirigidos por Jaume Bodmer. En el programa, obras de Homs, Cercós, De Pablo (la ya mencionada *Comentarios*), Hidalgo y Mestres Quadreny.

Aunque el Club 49 –del que formaban parte personalidades de la cultura y el arte de Cataluña, como Prats, Miró, Tapies y Homs, entre otros– ya había organizado sesiones musicales mediante grabaciones –y más escasamente en directo– desde 1952, el nuevo contenido y modernidad que abre la década de los sesenta lleva a enmarcarlos en la expresiva denominación de *Música Abierta*.

Música Abierta funcionó eficazmente de 1960 a 1968, fecha esta última en la que se plantearon iniciativas de mayor envergadura, que reflejaban además la salida a la luz pública de las experiencias musicales vanguardistas, tras ocho años de verdadero –pero minoritario– esfuerzo organizativo. Los conciertos y conferencias, en número de cincuenta aproximadamente, nutrieron durante estos ocho años al público barcelonés menos conformista, objetivos conseguidos con la ayuda de los Institutos Francés, Alemán e Italiano, y el apoyo de las personalidades antes citadas y los organizadores específicos de las sesiones, Homs, Hidalgo y Mestres Quadreny.

⁴² MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1970 (consultese especialmente el capítulo VIII, que constituye una encomiable aportación a esta problemática, por su abundante mención de obras, autores, agrupados en las tendencias generales previamente definidas por el autor, y con datos que se introducen ya en las promociones subsiguientes a la Generación del 51).

Con todo, la continuidad en el empeño –ya que Hidalgo no permanecerá en Barcelona, y por tanto los planteamientos decididamente vanguardistas del compositor canario quedarán tamizados por otras tendencias– se debe a Mestres Quadreny. Este compositor, en su ensayo antes citado y refiriéndose a Música Abierta, escribe: «Es difícil hacer una valoración de lo que significaron estos conciertos ya que por su carácter semiclandestino no podrían incidir sobre el gran público y solamente la lenta relajación de la dictadura facilitó al final, sobre todo en el ciclo *Música d'avui al Tinell*, el darles una proyección más ambiciosa. Por lo menos permitió a los interesados mantenerse al corriente de las novedades que se producían en el extranjero y permitió a nuestros compositores más abiertamente renovadores (Homs, Cercós, Delás, Mestres Quadreny, etc.) presentar algunas de sus obras».⁴³

El ciclo mencionado por Mestres Quadreny fue el origen de las nuevas y más amplias vías de desarrollo de la música vanguardista en Barcelona, al tiempo que broche de oro para una actividad concertística que introdujo los nuevos conceptos musicales en el panorama musical catalán. El medio centenar de actos realizados durante estos ocho años otorgan a Música Abierta un lugar de privilegio a la hora de reconstruir la historia de la nueva música en el ámbito catalán, pero marcando hitos igualmente para el conjunto de la moderna historia musical española.

Es digno de mención que, aunque el nombre de esta sección del Club 49 parece inclinarse por una tendencia determinada de la música de los años sesenta, lo que incluso parecía lema de manifiesto artístico, el concepto de «música abierta» también tiene una parte de tolerancia, de apertura –como señala Mestres Quadreny– hacia «todo lo que se produjese realmente nuevo, sin limitación de estética, de ahí el nombre de *Música Oberta*».⁴⁴ El propio Juan Hidalgo definía su proyecto como «música abierta, música activa, del ayer próximo, del hoy y del mañana». Es así que, si bien los contenidos de esta sección del Club 49 no se ciñeron exclusivamente a las creaciones abiertas y/o aleatorias, no es menos ciertos que precisamente estas tuvieron allí un magnífico campo de cultivo y de discusión.

No obstante, el momento decisivo por su trascendencia y novedad objetiva, y por su eco en la crítica de las dos grandes capitales españolas, tuvo lugar con la intervención del pianista D. Tudor, en Barcelona y Madrid, merced a las gestiones de la Asociación de Diplomados del Instituto de Boston, en noviembre de 1960. La asimilación de dicho concierto no resultó fácil. Críticos y comentaristas de renombre, como Valls Gorina, reaccionan con recelo cuando no con inusitada violencia dialéctica. Enrique Franco, desde las páginas del diario *Arriba*,⁴⁵ analiza el concierto de David Tudor (con obras de Nilsson, Marchetti, Wolff, Hidalgo, Bussotti, Ichiyanagi y Cage) salvando apenas algunas obras y asestando un duro golpe al experimentalismo propuesto en el concierto. Valls, por su parte, primero en la prensa diaria y posteriormente en un libro, valioso por otros motivos,⁴⁶ se

⁴³ MESTRES QUADRENY, J. M.ª: «La nueva música catalana en los últimos 30 años», en *14 compositores españoles de hoy*, Ethos-Música, 9. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982, pp. 379 y ss.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ FRANCO, Enrique: «David Tudor presenta un programa de música experimental». *Arriba*, 12-XI-1960.

⁴⁶ VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Manuel de Falla*. Revista de Occidente, Madrid, 1962.

muestra francamente beligerante y también avisa sobre el posible esnobismo de la vanguardia más experimental.

Tomás Marco ha señalado la importancia de estos acontecimientos, indicando su anterioridad a las actividades de Tiempo y Música, de L. de Pablo, y lo que supuso como balance histórico de una vanguardia que, muy poco antes, había conocido las novedades de Darmstadt y que tenía que dar respuesta a los interesantes problemas estéticos planteados por la música abierta en sus diversas especialidades.

Un jalón importante en todo lo concerniente al recibimiento de las músicas aleatorias en España va a tener lugar en Madrid, en el seno del Aula de Música del Ateneo de Madrid desde 1961. Este año, el 17 de mayo, entre otras actividades, se presenta en público la obra *Formantes, móvil para dos pianos*, de C. Halffter, emblemática en cuanto a la historia puntual de la música abierta en España. En marzo de 1961 *La Estafeta Literaria* incluía una especie de editorial sobre la música abierta, de F Ruiz Coca,⁴⁷ que compartía página con un análisis de *Klavierstück XI*, obra de Stockhausen ya citada, firmado por C. Halffter.⁴⁸

El curso 62-63, sin embargo, aún va a resultar más relevante en este aspecto, pues el Aula organiza un ciclo sobre la música abierta. Habida cuenta de la estrecha colaboración de la prestigiosa revista *La Estafeta Literaria* con el Aula de Música, a través de F Ruiz Coca, el número correspondiente al 14 de noviembre de 1963 recoge una parte de las opiniones y debates habidos en relación con el tema de estudio, constituyéndose en un documento de gran valor para conocer de primera mano la madurez con que los compositores españoles integran este fenómeno artístico.⁴⁹ Un amplio editorial del crítico Ruiz Coca señalaba: «Las “formas abiertas” son hoy así el caballo de batalla de la creación musical»,⁵⁰ añadiendo acto seguido algunas consideraciones que merece la pena transcribir, por cuanto que ilustran la manera en que las músicas abiertas iban pasando del círculo de iniciados de los críticos y compositores al público en general, al tiempo que se deja constancia del carácter pionero y sistemático de la susodicha reflexión de conjunto sobre el tema: «El Aula de Música del Ateneo de Madrid, siempre atenta a las novedades significativas que la aventura del arte vivo depara en cada encrucijada, dedicó durante el curso pasado un ciclo de estudios a este apasionante temario. En el reducido ámbito de su seminario primero, en las sesiones públicas del Aula después, fue examinado este capítulo de la estética de nuestro tiempo por un grupo de compositores, interesados no solo como fríos analistas de partituras, sino desde el punto de vista de creadores implicados de lleno en el movimiento (...). La voz de nuestros músicos, vigente en Europa sin recurrir a la formulilla de lo pintoresco, ha tenido un valor de

⁴⁷ RUIZ COCA, Fernando: «Música abierta», *La Estafeta Literaria*, I-III-1961.

⁴⁸ HALFFTER, Cristóbal: «*Klavierstück-XI*, de Stockhausen», *La Estafeta Literaria*, I-III-1961.

⁴⁹ Además del editorial de Ruiz Coca, que citamos en la nota siguiente, destacamos: BARCE, Ramón: «La ventana abierta al infinito»; CARRA, Manuel: «Factores aleatorios en las formas temporales»; HALFFTER, Cristóbal: «Cabe la creación en la música abierta»; MESTRES QUADRENY, Josep M.º: «Dos ejemplos: *Sensitivo* y *Quartet de Catroc*», todos ellos en *La Estafeta Literaria*, 14-IX-1963.

⁵⁰ RUIZ COCA, Fernando: «Nueva problemática musical: sobre las formas abiertas», *La Estafeta Literaria*, 14-IX-1963.

plena actualidad, planteando por primera vez en España, de una forma sistemática, el problema».⁵¹

El año 1964 resultaría, como es de sobra sabido, muy fecundo para las nuevas iniciativas. Surge Zaj. Se organizan la Bienal de Música Contemporánea y el ya citado Festival de Música de España y América. También en la Bienal la «cuestión aleatoria» suscitó animados debates con presencia de grandes creadores internacionales. Mas no se trataba de los primeros tanteos propios de los momentos de recepción, sino de una delimitación de posturas estéticas que solo resulta explicable en un estadio de sedimentación y de madurez. Este año es como un torbellino para la nueva música: las ideas fluyen, la atracción de Darmstadt y otros centros europeos continúa –pero sin la fe ciega de pocos años atrás⁵²– y la apertura hacia América continuará hasta el final de la década.⁵³

El problema ya no es, en 1964, la asimilación de lo nuevo, sino la ubicación estética de cada compositor en las no siempre despejadas provincias de la creación musical. Es también el momento de la inflexión, que reconduce a determinados pioneros de la Generación del 51 hacia problemas de comunicación y de psicología de la percepción y hacia la búsqueda de lenguajes y sistemas propios. Y es, en fin, la fecha en que las siguientes promociones se empiezan a dar a conocer con obras donde los elementos de lenguaje abierto se integran con normalidad.

Lo que resulta innegable es que, 1.º) coincidiendo con las continuadas actividades del Ateneo de Madrid y las puntuales pero muy intensas de los citados eventos de 1964 los compositores españoles podían ya ofrecer al público obras fundamentales en términos de lenguaje abierto; 2.º) que, del mismo modo, se habían lanzado a la teorización sobre el particular, reflexión que se prolongaría, en sus mejores aportaciones, hasta tiempos muy posteriores; y 3.º) que, por último, la acogida en sendas entidades de Madrid y Barcelona, junto con algún evento sorprendente, con tintes de escándalo artístico, había generalizado el interés por la cuestión aleatoria en amplios sectores del mundo musical y lo había extendido entre el minoritario público de la música contemporánea. La recepción había concluido, sentando las bases de nuevos capítulos de nuestra historia musical cuyas realizaciones llegan hasta el presente.

⁵¹ *Ibid.* Más información sobre el Aula de Música en MEDINA, Ángel: «Oleadas vanguardistas en el área de Madrid». *Actas Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Madrid, 1987. INAEM.

⁵² El crítico Enrique Franco, en mayo de 1961, tras calificar a Darmstadt como «Meca de las últimas promociones musicales europeas», describe así el «fenómeno Darmstadt»: «meca hacia la que apuntan las aspiraciones de músicos de todos los países y, en realidad, razón para el encuentro, el estudio, el análisis, la toma de contacto de quienes, más o menos, persiguen un ideal análogo: encontrar el significado musical de nuestro tiempo». FRANCO, E.: «Los compositores españoles y Darmstadt», *Arriba*, Madrid, 20-V-1961. En Darmstadt –escribe el compositor Ramón Barce– «se asiste materialmente a la gestación y nacimiento de la música de nuestro tiempo: es como un volcán en cuyo fondo pudiéramos ver la lava en ebullición». BARCE, R.: «Darmstadt, última hora de la música», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1-XI-1961. Este compositor ha modificado sustancialmente su valoración a este respecto, en tono extremadamente crítico, como se puede comprobar en MEDINA, Ángel: «Intrivista a R. Barce. Una voce meditativa nella musica spagnuola», *Musica/Realita* n.º 33, XII-1990, pp. 133-146. Trad.: Roberto Tonetti. Milán.

⁵³ MEDINA, Ángel: «Presencia de los músicos de América en la nueva música española», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 1. 1996. pp. 217-230.

Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones*

I. Una reflexión sobre el marco cronológico

La primera cuestión que necesariamente hemos de tocar concierne al marco cronológico propuesto en este congreso. Resulta muy adecuada la fecha de arranque, no por obvia, sino porque en la Musicología ha sido frecuente situar el punto de partida en 1939. Así lo han hecho Federico Sopena, Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo, Enrique Franco, Tomás Marco, Antonio Fernández Cid y algunos otros autores, dejando el periodo de la Guerra Civil como un paréntesis completamente tabú o, en otros casos más recientes, limitado a lo sucedido en la zona republicana. De los escritos de algunos musicógrafos se desprende la idea demasiado elemental de que el nuevo estado nace tras la Guerra Civil, cuando lo cierto es que el desarrollo de un aparato de estado por parte de los sublevados corre paralelo a la propia evolución de la contienda y determina la toma de decisiones en el plano cultural que afectan a la música en muy diversos sentidos. Contrariamente, la fecha de cierre propuesta en este congreso, 1956, no resulta tan apropiada para el caso de nuestra disciplina, aunque sí lo sea en términos de historia política. Al concluir 1956, los balances que diversos críticos hicieron en sus medios respectivos del significado musical de ese año no dejan lugar a dudas: un año simplemente mediocre, sin nada especial que anunciase novedades de interés para el inmediato futuro. Ni siquiera el 57 fue visto como un año de nuevos augurios para la música española. Al concluir ese año, Enrique Franco escribía en el diario *Arriba*: «El año que termina no ha sido demasiado brillante en música, ni siquiera ha tenido alguna característica capaz de darle sentido. Podríamos decir que ha sido un nuevo periodo de continuidad».¹ En el número especial de fin de año de *La Estafeta Literaria* (n.ºs 110-111) se insistía en lo mismo en términos harto parecidos.

* Publicado en Actas del congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1965)*, Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo, José Castillo Ruiz (eds.), Universidad de Granada, 2000, vol. 1, pp. 59-74.

¹ Enrique FRANCO: «La incógnita de la música española». *Arriba*, 31-12-1957.

Si nos acogemos a la periodización de algunos contemporaneístas, la fecha de enlace entre las dos grandes etapas del franquismo habría que fijarla entre 1959 y 1961,² lo que además tiene la ventaja de incluir en la primera el bienio 1957-58, lleno de claves para la transformación del régimen y fundamental igualmente (desde 1958, con la creación del Grupo Nueva Música) en cuanto a las posibilidades que se abrieron para la música española. Está claro que retrasar la fecha de cierre del periodo abre posibilidades interpretativas harto distintas, aunque no hacerlo nos obliga a indagar precisamente en la génesis de las transformaciones estéticas que se producen a fines de los cincuenta y principios de los sesenta. De todos modos, no estando cerrada la discusión entre los propios historiadores (y abundando los argumentos a favor de 1956 tanto como los que se inclinan por 1959) no parece posible zanjar el tema para la particular periodización del fenómeno musical en cuanto a la segunda fecha del periodo acotado.

2. Posibilidades de periodización

Esos veinte años son, a su vez, susceptibles de distinción interna. Caben incluso varias posibles periodizaciones según el tipo de hechos relevantes que situemos en los límites de cada etapa. Advertimos que más que de autores hablaremos de líneas de fuerza, de corrientes de opinión, de las inquietudes estéticas e ideológicas que van conformando los distintos tramos temporales. Estos podrían ser:

1. 1936-1939
2. 1940-1945
3. 1946-1950
4. 1951-1956

3. Música en tiempo de guerra

El primer periodo viene marcado evidentemente por la guerra y, por tanto, con situaciones distintas en cada zona. Si la música, como dijo Jacques Attali, nunca es inocente, menos lo podrá ser en tiempos de guerra. Dejando a un lado canciones e intérpretes que podían gustar en ambos bandos, se detecta una preocupación por las posibilidades propagandísticas del producto musical. Hace poco, en una ponencia aún inédita al presentar estas líneas, titulada «Compartiendo canciones y utopías»,³ Joaquina Labajo explicaba los procesos de transculturación operados en determinadas canciones de los brigadistas internacionales. También podemos encontrar procesos semejantes en el bando nacionalista. En una recopilación de himnos patrióticos aparecen dos italianos, en esa lengua, y un denominado Himno alemán, cuyo texto está referido a la Falange y adaptado

² Glicerio SÁNCHEZ RECIO (ed.): *El primer franquismo (1936-1959)*. *Ayer*, n.º 33, 1999. 218 p.

³ Coloquio Internacional «Música en España y música española. Identidades y procesos transculturales». Universidad de Oviedo e ICTM. Oviedo, diciembre de 1999.

a las circunstancias de España.⁴ Pero incluso la música de concierto es sometida a vigilancia. Cuando el Liceo de Barcelona evitaba programar las óperas de Wagner o de los autores italianos, por el apoyo de Alemania e Italia a Franco, la zona franquista recelaba de lo francés y recibía lo italiano y alemán en grandes dosis, según nos ha contado Roger Alier⁵ y aunque la cuestión no fuese tan lineal en otros escenarios operísticos.

Mientras tanto en la España leal –así se decía– se elabora un discurso sobre la música que podemos delinear atendiendo a los siguientes tres puntos:

1. La idea de que la guerra, con todo lo que supuso de corte de buena parte de los proyectos musicales emprendidos por la República, posibilitaba la apertura de un debate distinto, más revulsivo y más fecundo en el plano intelectual. El etnomusicólogo Martínez Torner fue uno de los que sostuvo esta opinión con toda claridad;⁶ una idea, por lo demás, que enlaza con los debates propiamente políticos que se daban en el seno de los partidos que apoyaban a la República. Son conocidos también los textos de Otto Mayer sobre la misión de la música, lo revolucionario en música, la despreocupación sindical de los músicos, etc., escritos en esos años.

2. En línea igualmente con concepciones políticas de izquierda referidas al internacionalismo proletario, se defiende un internacionalismo musical que podemos ilustrar no solo con la circulación del Cancionero Revolucionario Internacional, o con la creación de obras como la titulada *Para la tumba de Lenin*, de Rodolfo Halffter, o la *Marcha de las Brigadas Internacionales*, de Carlos Palacio, sino también en el pensamiento estético de los compositores comprometidos con la República. Julián Bautista, por ejemplo, ve la internacionalización como una irreversible consecuencia de la mayoría de edad de los pueblos.⁷ Este marco no excluye una específica atención a lo español, dejando al margen todo lo que pudiera considerarse como fácil tipismo, y, en otra escala, una sensibilidad integradora hacia las realidades regionales y hacia la música popular como sustrato germinal para la música del momento, incluida la realizada por los más jóvenes. La crítica a lo que él denomina tipismo es tan severa que llega a concebir la idea de que ciertas músicas deben de quedar relegadas al museo (a la transcripción musical en una partitura) para interpretarlas de vez en cuando, del mismo modo como ocurre con los elaborados trajes regionales que se desempolvan en contadas ocasiones, vencidos en el día a día por las modernas y funcionales indumentarias.⁸

3. La pervivencia de un espíritu regeneracionista que se advierte en las constantes preocupaciones por la enseñanza musical, así como por la consideración del arte musical como altamente espiritual, desinteresado y benéfico para el pueblo. Por eso, el Consejo Central de la Música se planteó en 1938, entre otras cosas,

⁴ Recopilación de himnos patrióticos. S. a.; s. f.; s. e. Se trata de un cuadernillo de 16 p., en cuya contraportada se recoge el contenido de cuatro recopilaciones de este tipo.

⁵ Roger ALIER I AIXALA: *El Gran Teatro del Liceo*. Barcelona, 1994, Francesc X. Mata S. L. 127 p. Véanse pp. 45 y ss.

⁶ Eduardo MARTÍNEZ TORNER: «La rítmica en la música tradicional española». *Música*, n.º 1, enero de 1938, pp. 25-39.

⁷ Julián BAUTISTA: «Lo típico y la producción sinfónica». *Música*, n.º 3, pp. 23-29, marzo de 1938.

⁸ *Ibid.*

la misión de «ampliar la base del público musical, dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música»:

El Consejo Central de la Música tiene por misión principal –dentro de las condiciones y necesidades primordiales que impone la guerra– en primer lugar, de ampliar la base del público musical, dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música, y, en segundo lugar, de estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará los elementos frescos para una renovación continua del arte.⁹

Frente a este tipo de planteamientos, el franquismo tejería un discurso, fuertemente nacionalista.¹⁰ Aún no concluida la guerra se convoca un concurso de traducción de óperas (según disposición legal citada por Gemma Pérez en su tesis doctoral)¹¹ a efectos de la conveniente españolización del género. Se trata de algo que, dicho sea de paso, es una constante de las discusiones sobre ópera desde varios siglos atrás y hasta la actualidad. Lo significativo no estriba en la cuestión planteada sino en su impulso desde instancias oficiales en tiempos de guerra. El resultado de la contienda permitiría desarrollos ideológicos específicos en relación con el hecho musical. Por eso entramos ya en el siguiente periodo.

4. Música e ideología en los primeros años de la postguerra

La segunda etapa de la periodización propuesta podría extenderse desde 1940 a 1945. Se trata de un sexenio, sobre todo en sus tres primeros años, fuertemente ideologizado. Hasta tal punto que las consecuencias de esa ideologización persisten mucho tiempo después.

La victoria de los nacionalistas aceleró la construcción de un aparato coactivo. Este había nacido ya en los primeros momentos de la guerra, al fracasar el golpe de estado como una acción rápida, con las correspondientes secuelas de muerte, exilio, exilio interior y depuración profesional. Con la música ocurrió exactamente como con otros asuntos susceptibles de ser controlados por dicho aparato coercitivo, a saber, que los logros fueron parciales. Pero en absoluto podemos deducir de esto que la música fuese secundaria en el proyecto de construcción del nuevo estado.

Es el momento de revisar esa tendencia, un tanto cómoda, de referirse a la *sordera musical* del régimen franquista sin considerar los intereses globales del mismo y el papel que podía jugar la música en la obtención de determinados objetivos. En España no se dieron aquellas asambleas de compositores oficialistas

⁹ José Renau: «Misión del Consejo Central de la Música». *Música*, n.º 1, enero de 1938, pp. 5-8.

¹⁰ Lo cual se produce desde los primeros momentos. Gemma Pérez Zaldoundo: «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno musical de Franco (3 de enero de 1938-8 de agosto de 1939)». *Revista de Musicología*, XVIII (1-2), 1995.

¹¹ BOE de 29-1-1939. Gemma Pérez Zaldoundo: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951*. Tesis doctoral (inédita y citada con autorización) leída en 1993 en el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Granada. T. II, p. 29 y ss.

que se daban en la Unión Soviética donde había críticas, autocríticas, cambios de orientación, rechazo del formalismo burgués y grandes debates estético-políticos sobre la función del arte musical. Tampoco encontramos aquí la abundancia de comentarios e incluso de editoriales en periódicos de información general, en los que, como sí ocurría, por ejemplo, en el *Pravda* de la Unión Soviética, se analizaba el grado de compromiso proletario del último estreno, con el augurio de funestas consecuencias para el compositor en el caso de que dicho compromiso no fuese el previsto por el experto analista de turno, alguno de ellos de triste fama, como Zdanov o Krennikov. No hubo tampoco una obsesión por el *arte degenerado*, como la habida en la Alemania nazi, con las consecuencias de todos conocidas. Se perseguían talentos personales, ideológicos, más que líneas artísticas. Y es que en España esa discusión era innecesaria, pues presuntamente se había superado la lucha de clases. Sin embargo, interesaban enormemente conceptos como: «imperio», «unidad de España» y «caudillaje», entre otros.

Para el primero de dichos conceptos los modelos podían encontrarse obviamente en el pasado español, en el presente de una Europa atormentada por el sueño imperial de Alemania e incluso en la antigua Roma supuesta o, a lo sumo, grotescamente rediviva en la Italia del momento.

En los primeros años 40 parte de las fuerzas vivas del régimen, empezando por el poderoso Serrano Suñer, se miraba en el espejo de la Alemania nacional-socialista. También entre las gentes de la música se sintió esa atracción. El entonces joven falangista Federico Sopena relata su estancia en Bayreuth, epicentro de la religión wagneriana que, a su vez, había sido interesadamente reinterpretada por los nazis, con auténtica devoción. Celebra las llamadas para entrar en el teatro, cuando «los trombones de la guardia del Führer lanzan a la calma del bosque el gran tema wagneriano de la abnegación heroica» y narra su encuentro con el general Muñoz Grandes sobre un fondo de camisas azules. Emparejando a don Quijote con la espada de Sigfrido, concluye «¡Qué bien suena el “¡Arriba España!” en estas calles de una ciudad relicario!».¹²

Un mínimo análisis de la programación de la Orquesta Nacional durante esos años pone de relieve que, independientemente de la enorme relevancia de la tradición musical centroeuropea, que ya había tenido y tendría numerosos seguidores por razones estéticas la germanofilia imperante actuaba plenamente entre los rectores de nuestra vida musical. La gira española de la Filarmónica de Berlín aún es hoy recordada por los más veteranos, y la presencia de batutas españolas en Berlín sigue siendo un episodio significativo, aunque no sepamos aún todos los detalles.

No nos resistimos a recordar brevemente el caso de la ópera titulada *El Pilar de la Victoria*, estrenada en Zaragoza en 1944. En ella aparecen legionarios romanos y de los que acababan de ganar la guerra en España. Como la espada y la cruz fueron siempre de la mano en las cosas de nuestro país, también aparece la Virgen. Quienes no sabíamos que aparecían, y nos lo ha desvelado Beatriz Martínez del Fresno en su libro sobre uno de los autores de la ópera, el gran maestro

¹² Federico Sopena: *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid, 1942, Espasa-Calpe, p. 55.

Julio Gómez,¹³ era el Sr. Ibáñez Martín, ministro de Educación Nacional a la sazón, y otras autoridades del régimen, que disfrutaron de lecturas previas de la obra y demostraron tener un interés en la misma que no puede ser altruista. Nos permitimos añadir que Zaragoza y el Pilar se habían convertido en uno de los grandes centros simbólicos del régimen y que las misas de campaña y las peregrinaciones eran tan excesivas y tan orientadas a ese mismo proceso de «nacionalización de las masas», de completa movilización de la sociedad que caracteriza todo proceso de fascistización, que la situación llegó incluso a la Santa Sede por informes de cierto prelado un poco más sensato que la media del estamento eclesiástico¹⁴ acaso todavía empapado por el triunfo de la Cruzada.

La lengua castellana había acompañado al imperio español por medio mundo, de manera que se llegó a vetar cierta edición de Montsalvatge por el simple hecho de titularse *Divertimentos*, palabra extranjera según la censura, y en verdad ni extranjera, ni española ni de ninguna lengua, como luego recordaría el compositor en sus memorias.¹⁵ Y es que la censura, digámoslo de nuevo, no entró en debates estéticos, pero se detenía con toda minucia hasta en el texto de cualquier cancioncilla que apareciese en una película de la época, como han narrado los estudiosos de la censura cinematográfica, empezando por Román Gubern.

Los ejemplos sobre música imbuida de los sueños imperiales de la época, menos conocidos, pero no menos ideologizados que los muy evidentes que se dieron en arquitectura y urbanismo, podrán ser harto numerosos, pero hemos de dejar paso a una temática cercana pero diferenciable de la anterior, además de mucho más vigente. La música, como viene a decir Salvador Dalí en sus memorias, no sirve para decir cosas tan sencillas (como «tráeme esa silla», o cualquier otra cosa semejante), pero a los ideólogos del franquismo no les debía importar demasiado si, en contrapartida, podía contribuir nada menos que al logro de la unidad de España, tema no cerrado, como se sabe. Creo que es en este terreno donde el dirigismo cultural se advierte de manera más manifiesta.

Los falangistas asumieron desde el primer momento el papel de forjadores de ideología. La publicación n.º 291 del Departamento Nacional de Propaganda es un Cancionero Falangista específicamente dedicado a los jóvenes que hacían el servicio militar en los campamentos de la milicia universitaria. El anónimo prologuista señala que «La Cruzada se hizo, en parte al menos, al son de casi todas estas canciones». El cancionero tiene cuatro secciones: himnos y marchas de la Falange y de las JONS, himnos y marchas militares, una significativamente escueta terna de cantos religiosos, y una docena de canciones regionales. Para el prologuista, las canciones de cada región se cantaron en toda España con los propios movimientos de las unidades militares. Y concluye: «son muy distintas, pero todas llevan la gracia y el vigor de esta España tan varia y tan una».¹⁶

¹³ Beatriz Martínez del Fresno: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, 1999. ICCMU. Colección Música Hispana. Textos. n.º 11, 631 p. (Véanse en particular pp. 434 y ss.).

¹⁴ José María González Ruiz: «La religión», en VV.AA.: *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona, 1977, Ed. de Bolsillo, pp. 159-185.

¹⁵ Xavier Montsalvatge: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid, 1988, Fundación Banco Exterior.

¹⁶ *Cancionero Falangista*. Madrid, 1942, Departamento Nacional de Propaganda, publicación n.º 291.

Esta idea de la unidad de España fue una verdadera obsesión para los ideólogos del franquismo, hasta el punto de haber calado también –hasta la médula– en los responsables musicales.

La juventud es la principal destinataria de este tipo de encauzamiento ideológico. Estamos de acuerdo con historiadores como Francisco Sevillano en que no fue la Falange sino la Iglesia la máxima responsable del adoctrinamiento al obtener todo tipo de privilegios en todos los ámbitos educativos públicos y privados. Pero había otros espacios de acción que fueron muy bien aprovechados por la Falange. Bien en los años de la milicia, en organizaciones como el SEU o el Frente de Juventudes, las Casas Hogar, la Sección Femenina o los Círculos Medina, la música será siempre presentada como factor absolutamente eficaz para la cohesión nacional de España. Aquí sí que podemos hablar propiamente de música del franquismo y no simplemente del fenómeno musical bajo o durante el franquismo.

Todavía en 1964, el Cancionero publicado por la Regiduría del SEU, se abre con una cita de Pilar Primo de Rivera, en la que se nos da la receta musical para conseguir la «unidad entre los hombres y las tierras de España»:

...cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozca también la sardana y se toque el txistu; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tabladillos zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España.

Una cosa es cierta: el nivel de extensión de este tipo de repertorio musical durante el primer franquismo fue de tal magnitud que aún hoy la inmensa mayoría de las personas que tienen entre cuarenta y sesenta años, están perfectamente familiarizadas con el mismo, advirtiendo que, según las circunstancias biográficas, puede haber mayor recuerdo de ciertas páginas del llamado gregoriano popular, como la *Missa de angelis*, el *Adorote devote*, etc., o bien de las más conspicuas canciones regionales, como el *Asturias patria querida*, ahora himno del Principado, o de las piezas marciales y festivas que entretenían las largas horas de los campamentos, como pudieran ser *Desiderio*, *Prietas las filas*, *Montañas nevadas* o *Isabel y Fernando*, más unos cuantos fragmentos de zarzuela y un ramillete de coplas del maestro Quiroga.

Como hemos dicho, el mundo de los albergues universitarios y de los campamentos militares o del Frente de Juventudes eran vistos como lugares propicios para este tipo de terapias musicales. Aunque efectivas y extendidas entre los asistentes, testimonios diversos de acampados sugieren que también había un sitio para las músicas ligeras, y se recuerdan fox-trot de éxito espontáneo junto a las melodías impuestas desde arriba. Carlos José Costas, a quien todos recordamos por sus programas de zarzuela en Radio Nacional de España (Radio 2) escribía en la revista falangista-universitaria *La Hora* un texto sobre el canto de los campamentos de bastante interés. Alude a que las canciones populares permiten ahondar en el conocimiento de nuestro suelo y exteriorizar la sana

alegría de vivir propia de la juventud. No falta un cierto detalle censor, que no ha de extrañar en una época en la que se decía «censura, sí, pero censura estética».¹⁷ Carlos José Costas sigue insistiendo en los valores españolistas: «Deben suprimirse lentamente esas canciones extranjeras –salvando, como es lógico, las que alcanzan la internacionalidad– para ir introduciendo en mayor proporción las melodías auténticamente españolas».¹⁸

Esa aversión al otro tiene su cara más severa en las críticas a la música ligera extranjera y al *jazz*, como la de Rafael Benedito al término de sus conferencias de formación musical: «y sin duda volverá a revivir con pujanza *lo nuestro* si se logra atajar la invasión de la musiquilla banal e intrascendente, pegadiza y nociva, y la llamada ‘música de jazz’».¹⁹ Este tipo de prevenciones censoras nos recuerdan aquellas prohibiciones medievales de los hoquetes o de las figuras mínimas, que solo se cumplirían en ámbitos muy restringidos, ya que la propia evolución del gusto iba claramente por otros derroteros.

Esa necesidad de encuadrar a la juventud en las filas de organizaciones que pudieran ser el bastión del régimen encontró en la música a una gran aliada. La publicación n.º 141 del Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes de FET y JONS, de 1943, está dedicada a las marchas y al montañismo. Para ser jefe de marcha se requieren tres cosas, ser mando de las centurias, «camarada y técnico; en suma: un guía montañero con sentido jerárquico, con vocación de apóstol y con estilo falangista»,²⁰ según se nos dice al comienzo del manual, estilo falangista que, un poco más adelante se caracteriza concretamente por la aún célebre expresión de «inasequible al desaliento».²¹ De las quince destrezas que ha de tener todo jefe de marcha, la duodécima consiste en «Saber canciones heroicas para desfiles. Saber canciones alegres del folklore español».²² Además de los himnos de la Falange y del Frente de Juventudes, los jefes de centuria tenían que saber un mínimo de seis canciones de marcha «de música y letra españolas; los jefes de Grupo, cuatro, y los de Escuadra, dos por lo menos».²³

Las canciones heroicas tenían la misión de no olvidar la guerra y la victoria, y tanto más se insistía en ellas a medida que el término de la contienda se alejaba del horizonte biográfico de los acampados. En 1950 la revista *La Hora* publica un artículo titulado «Fisonomía de la canción de campamento» que no tiene desperdicio y en que la retórica falangista es tan manifiesta como en el *Cara al sol*. Considera su autor que la canción de campamento es heredera de la canción de guerra, que es la que ayuda a bien morir. Afirma taxativamente que, en un sentido hondo, valen tanto «la cuerda de Gabriel Fauré y los detonantes anónimos de nuestra cruzada» y concluye: «no hay más forma de la dignidad que esta de sacarle a nuestros muer-

¹⁷ José María de Quinto: «Censura sí...pero una censura estética». *La Hora*, n.º 50, junio de 1950.

¹⁸ Carlos José Costas: «Canciones españolas». *La Hora*, n.º 60, julio de 1950.

¹⁹ Rafael Benedito: *Nueve conferencias para los cursos de música*. Madrid, s. f. Sección femenina de FET y de las JONS, p. 64.

²⁰ *Marchas y montañismo*. Madrid, 1943, FET y de las JONS. Delegación Nacional del Frente de Juventudes. Departamento de Publicaciones. Publicación n.º 141, p. 7

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 117.

tos la canción de los labios para decirla, heroicamente alta, a la mejor escuadra de luceros». ²⁴

Detrás de toda esta historia de mediatización musical no estaban unos cualquiera. El autor del *Cara al sol* –«cegado por el sol» subtítulo alguien un ensayo sobre el compositor– cuyo monumento en Zegam (Guipúzcoa) fue volado por ETA en el Aberri-Eguna de 1972 no era en absoluto un mediocre, aunque el éxito del himno le causó no pocas envidias y problemas. Enrique Franco, crítico de *El País* desde los primeros tiempos de este diario, se había iniciado en el diario falangista *Arriba*, sin el que no se puede hacer la historia del periodo. Su nombre también está asociado a iniciativas fundamentales en la historia de la radiofonía. Sus críticos gustan de recordar que compuso el *Montañas nevadas*, como si fuera algo raro, cuando la historia española, no solo la de la música, está llena de trayectorias similares. En efecto, Enrique Franco fue un brioso delegado del Sindicato de Estudiantes Universitarios y jefe de música de la Academia de Mandos, donde, como cuenta Sopena con admiración, compuso canciones y organizó concursos, a la vez que maduraba como escritor. ²⁵ ¿No estuvieron también el dramaturgo Alfonso Sastre, el Padre Llanos o el compositor Luis de Pablo, por poner casos bien distintos vinculados en tiempos al sindicato universitario del franquismo? ¿No hay biografías e historias que, como escribió ácidamente Carreira, «sobrevivieron a la Falange, al Opus Dei, a la transición, a UCD y que el PSOE consagra en el Centro de Difusión de la Música Contemporánea. Director: Luis de Pablo»? ²⁶ De manera que, en nuestra modesta opinión, la historia de las continuidades de la música bajo el franquismo no ha de verse solo en relación con lo ocurrido anteriormente, sino con lo acaecido en las diversas etapas del régimen hasta la propia actualidad democrática.

Todo lo que se entiende entre los contemporaneístas como «nacionalización de las masas» tuvo en la música un permanente campo de ensayo y, por tanto, puede analizarse en términos dialécticos entre los conceptos de coacción y consenso. Hasta qué punto hubo aceptación o rechazo hacia la música encíclica del régimen y de qué manera se manifestó en las diversas zonas geográficas y ámbitos sociales, qué ocurrió con la utilización, mediatización e incluso invención del folklore, entre otros asuntos semejantes, son vías de investigación que no han dado aún todos sus frutos.

No solo el tema de la unidad de la patria preocupó a los ideólogos del franquismo y pasó con gran entusiasmo a la música. Otras constantes de la propaganda oficial, como el mito del caudillaje, tuvieron numerosos comentaristas. Y es uno de los temas en que se reconoce un mayor éxito al sistema. Ciertamente, Franco se convirtió en una figura, cito al profesor Sevillano, «catalizadora de todos los valores del régimen, artífice de todas las consecuciones políticas y sociales, y, en última instancia, garantía de continuidad en beneficio del orden y la paz». ²⁷

²⁴ N.º 62, septiembre de 1950.

²⁵ Federico Sopena: «La nueva generación». *Música*, n.º 7, enero-marzo 1957, pp. 15-28.

²⁶ Xoan M. Carreira: «La vanguardia como excusa». *Músicos*, n.º 22, diciembre-enero de 1984, pp. 15-22.

²⁷ Francisco Sevillano Calero: «Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo», p. 158, en Glicerio Sánchez Recio (ed.): *El primer franquismo (1936-1959)*. *Ayer*, n.º 33, 1999. 218 p.

De entre los numerosos casos que podría sacar a colación, me interesa el Himno de las Juventudes de Franco, porque expresa musicalmente el culto a la personalidad que se profesaba al jefe del Estado. No hace falta ser músico para ver cómo una parte del coro repite machaconamente el nombre de Franco al tiempo que sobre ese ostinato se desarrolla el texto propiamente dicho.

El anticomunismo también tuvo sus cultivadores entre los músicos. Un terrorífico himno titulado *Si un camarada falangista* ofrece el siguiente pareado: «A vencer, a luchar, a morir / contra el falso y cobarde Lenin».²⁸ El culto a los caídos, que, naturalmente, tiene gran repercusión en la arquitectura y escultura, tiene obras para tener en cuenta, como la *Ofrenda a los caídos*, de Conrado del Campo, entre otras numerosas composiciones para banda dedicadas a los mártires (*sic*) de uno u otro sitio.

Paralelamente a toda esta realidad de movilización de la sociedad las cosas de la música de concierto se iban aposentando. Estaba la Orquesta Nacional, la Agrupación de Música de Cámara, diversos solistas emergentes y unas líneas estéticas ciertamente plurales, pues, en esencia, venían de antes: así, el neocasticismo de Rodrigo, la atracción germánica de Conrado del Campo, el afrancesamiento postimpresionista de Montsalvatge, las obras de los Leoz, Molleda, Esplá, Toldrá, Mompou, con tantos matices de interés en sus concomitancias y diferencias. También se estaban haciendo músicas con otras perspectivas, como las de Homs, amigo y mentor del exiliado Robert Gerhard, Gombau, muy querido posteriormente por buen número de los jóvenes, la muy interesante del vasco Escudero, entre otras opciones.

Había también una ausencia muy especial que marcó la postguerra española. Manuel de Falla dejó Granada para no volver y fue ese uno de los hechos sobre el que daban vueltas los músicos y responsables musicales que trabajaban en España. Ya hemos escrito un trabajo sobre Falla después de Falla subtítulo «silencios, herencias, lastres y homenajes», pero interesa insistir en la figura que se fue componiendo del maestro gaditano como gran ausente, con todas las connotaciones de este término, una vez más desde medios falangistas como, por ejemplo, desde la muy bien editada revista falangista *Vértice*, o desde las páginas de un famoso libro sobre la música de la postguerra de Rodrigo, Gerardo Diego y Sopena. Es en dichas publicaciones, que son ya fuentes de una época, donde encontramos frases como las siguientes:

1. «era para nosotros, para la generación que se hizo en la guerra, el báculo más firme de estímulo y de ensueño».
2. «deja a la música española en una triste orfandad».
3. «Desde aquí, mientras él anunciaba su vuelta, andábamos a la caza de cualquier noticia de salud o de pentagrama».
4. «sentimos sin consuelo posible el afán de su presencia».
5. «nos duele su ausencia porque tenemos certeza de su dolor».

²⁸ *Marchas y montañismo*, p. 148

6. «él mismo (se refiere Sopeña a Ernesto Halffter, activo en el homenaje de aquellas fechas) nos ha hecho desear la otra, y esencial presencia».

7. «¡Falla sin tierra de España!». ²⁹

En segundo lugar, conviene no olvidarse de todos los intentos del régimen por devolver a Falla a su tierra como un conjunto de acciones enmarcadas en los cambios derivados del sesgo que tomaba la guerra mundial a favor de los aliados y la necesidad de un lavado de cara, cuyo episodio más notable fue la redacción del fuero de los españoles, una sedicente carta de libertades, en palabras de Tuñón de Lara, por no citar los intentos de traer al padre de nuestro actual rey nada menos que como príncipe de España. Detalles concretos de este episodio nos los ha dado recientemente Jorge de Persia y de su importancia baste decir que a fines de los ochenta estas certezas aún eran motivo de duda entre los musicólogos.

Por activa o por pasiva, Falla está presente en la meditación de los compositores españoles a lo largo de toda esta segunda mitad de siglo. Tras una época de elegías a raíz de su muerte, hubo momentos de un cierto enfriamiento. El estreno de *Atlántida*, decreto ley mediante, fue uno de ellos. En 1961, Ramón Barce era capaz de poner el dedo en la llaga al responder a una encuesta de la revista *Ritmo*: «Ningún aspecto específico de la obra de Falla posee valor de enseñanza para un músico de 1961». ³⁰

Autores encajables en la Generación del 51 y algunos de más edad crean en 1947 el Círculo Manuel de Falla. Escribimos en otra ocasión: Solo coincidiendo con el vigésimo aniversario de la fundación la crítica (Montsalvatge, por ejemplo) aceptó lo poco que estos autores –A. Blancafort, J. Casanovas, J. Cercós, A. Cerdá, J. E. Ciriot, J. Comellas, J. Giró, J. M. Mestres Quadreny, J. Roca, A. Ruiz Pipó y M. Valls– tenían que ver con el maestro, aunque no empleasen su nombre en vano. ³¹ También esta generación o, más bien, algunos de sus miembros, pusieron a Falla en cuarentena, hasta que las aguas volvieron a su curso en los años setenta, con mayor distancia y con una situación que impedía la hipertrofia simbólica del maestro gaditano como encarnación de los valores patrios. Dos de las intenciones que no suelen citarse entre los musicólogos acerca del Círculo Manuel de Falla, de las que habla Montsalvatge en sus memorias, sin embargo, son los deseos de enlazar con los tiempos previos a la guerra, soñando cotas de catalanidad que tardarían en alcanzarse, y, al mismo tiempo, el reencuentro y seguimiento admirado del pensamiento de Adolfo Salazar.

²⁹ Textos 1 y 2: Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo, Federico Sopeña: *Diez años de música en España*. Madrid, 1949, Espasa-Calpe, p. 147. Textos 3-7: Federico Sopeña: «Homenaje a Falla. Invocación de su presencia». *Vértice*, octubre de 1941, p. 40. Otros aspectos en esta línea, Ángel Medina: «Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes» en *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. Ed. de Julio Andrade, José López Calo y Carlos Villanueva. La Coruña, 1996, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 7-29.

³⁰ Declaraciones de Ramón Barce en el número extraordinario de *Ritmo*, diciembre de 1961.

³¹ Ángel Medina: «Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes» en *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. Ed. de Julio Andrade, José López Calo y Carlos Villanueva. La Coruña, 1996, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 21.

Ya hemos citado algunos hechos de los años cincuenta en los que pervivía el pasado inmediatamente anterior, algo muy característico del franquismo.³² Pero para abordar la última etapa cronológica del periodo acotado en este congreso, en cuanto a la música, hemos de tener en cuenta los síntomas, las premoniciones de lo que acabaría cristalizando a fines de dicha década.

Es verdad que la década de los cincuenta puede considerarse como la más oscura de todo el franquismo en términos musicológicos. Sobre la década anterior hay varios trabajos y también sobre las décadas siguientes, pero ni uno solo de cierto relieve sobre los años cincuenta, de manera que aquí sale a relucir otra de nuestras numerosas carencias.

En primer lugar, está el hecho de que hablamos con normalidad y sin que eso pueda ya ser de otro protagonista, de la Generación de 1951 como la protagonista de una determinada renovación musical en nuestro país. Pero esa fecha ni mucho menos, es relevante para la periodización artística. Antes, al contrario, es preciso situarse en el horizonte de 1958 para encontrar hechos que sí permiten ubicar hitos de partida hacia nuevas realidades musicales e hiatos artísticos susceptibles de servirnos de ayuda como historiadores.

Recordamos, primero, el origen de la etiqueta Generación del 51 en unas palabras de Cristóbal Halffter:

Entre los años 1951 a 1957 surgen una serie de nombres que son los que llamaremos la generación de 1951. ¿Por qué elijo esta fecha? Creo que es significativo el que en el año de 1951 terminásemos una serie de alumnos del Conservatorio nuestra carrera.³³

Uno de los primeros rechazos a la misma, con la alternativa de 1959 como fecha más ajustada a la realidad, por parte de la afilada pluma de Miguel Ángel Coria:

La incoherencia del grupo, determinada por la heterogeneidad de sus componentes, provocó un rápido naufragio, pero aquella promoción del 59 -suele citarse el 51 como fecha para la historia, sin reparar en que ese año los futuros jóvenes turcos de la música española estrenaban su mayoría de edad... y nada más- sobrevivió parcialmente a la catástrofe.³⁴

El sentimiento entre real e inventado de que había que presentar en sociedad a una nueva generación, cosa de que se encargaría, naturalmente, Federico Sopena, en varios artículos sucesivos publicados en las páginas del diario *Arriba* y, paralelamente, aparecidos en la revista *Música*, de los conservatorios españoles y dependiente del CSIC:

³² Otras referencias bibliográficas de carácter general sobre la música española en los años cuarenta son: Tomás Marco: «Los años cuarenta». *Actas Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*. Madrid, 1987, INAEM. Vol. 11; Antonio Fernández Cid: *Panorama de la Música en España*. Madrid, 1949, Dossat. El discurso de ingreso de este último autor en la Real Academia de Bellas Artes versó precisamente sobre la década de los cuarenta.

³³ Conferencia de Cristóbal Halffter leída en la Universidad de Verano de Santander (1967).

³⁴ Miguel Ángel Coria: «Nació hace quince años». *Sonda*, n.º 6, mayo, 1973, pp. 25-26.

Durante los años de la postguerra siempre nos decíamos lo mismo: hay una generación de maestros ya en la gloria de lo indiscutible, otra generación de compositores que llegan a su madurez a los cincuenta años, y después nada o casi nada. Y todos queríamos salir de esta preocupación encerrándola en una sola frase: «Si no existiese esa generación es necesario inventarla».³⁵

Los años cincuenta son aparentemente muy grises, pero resultan muy sorprendentes por el abanico de realidades que acabarán por determinar el sesgo de nuestra música posterior. Las ganas de mirar a Europa, una vez superado el aislacionismo, son un deseo generalizado. Las publicaciones de la época insisten casi tanto en el europeísmo como los responsables políticos de los últimos lustros. Esas inquietudes, la permeabilidad de las fronteras, la estabilidad del régimen y una situación económica que apuntaba hacia horizontes algo más optimistas no dejarán de afectar a los músicos. Pero había también una gran desorientación. Hemos recogido la recepción que obtuvieron diversos compositores prestigiosos de visita en España por esos años. Strawinski triunfó, claro. Pero Julián Carrillo, el microtonalista mejicano, no fue en absoluto comprendido, como tampoco lo fue Gustavo Becerra, el ilustre compositor chileno. Pero paralelamente, las revistas de música abrían sus páginas a ensayos sobre las líneas más actuales de composición. Si algo diferenciaba la modernidad del pasado en términos de lenguaje era el hecho de estar o no estar dentro de la tonalidad, algo así como la opción entre lo figurativo y lo abstracto. El problema es que los centros de enseñanza musical no abordaban este tipo de cuestiones de manera exhaustiva. Había que buscar donde fuese. Unos salieron a Europa. Otros aprovecharon el paso por España de compositores más al día. Otros encontraban sugerencias sobre la nueva música en la literatura, como le ocurrió a Luis de Pablo. El serialismo fue el gran objetivo y la reconstrucción de su recepción es un rompecabezas que requiere aún muchos años de trabajo.

En esta recepción Barcelona tendrá un papel singular, no ya por la estancia de algunos miembros de la II Escuela de Viena, o por la trayectoria de Robert Gerhard y Joaquim Homs, sino por otros factores que hay que ir añadiendo para hacer la historia, como siempre, entre todos. Ya se conoce mejor el caso de Cristòfor Taltabull, maestro de lo mejor de la nueva creación catalana (Soler, Mestres, Guinjoan, entre otros) pero hubo otros impulsores. El polígrafo Juan Eduardo Cirlot, por ejemplo, tiene un significado especial en la sensibilidad barcelonesa hacia Schoenberg. Recordemos su emocionado poema escrito a raíz de la muerte de Schoenberg en 1951:

Una voz en el fondo mueve
la aparición azul de la montaña
y quema todavía
su muerte en la memoria.³⁶

³⁵ Federico Sopena: «La nueva generación». *Música*, n.º 7, enero-marzo 1957, pp. 15-28.

³⁶ Cit. en V. Cirlot: «Arnold Schönberg i Juan Eduardo Cirlot». *L'Avenç*, octubre, 1988, p. 42.

En 1956, este mismo autor escribía en relación a la colocación de una placa en recuerdo de la estancia de Schoenberg en Barcelona:

Unos cuantos seres nos reunimos allí, en la empinada calle de la Amargura Schonberguiana y, sin poder rezar ni llorar, sin saber cantar sus corales, sin saber dar forma a nuestro rito implacable y extraño, íbamos y veníamos, formando pequeños grupos, hablando, recordando el rostro torturado del Maestro, sus nerviosos dedos y manos, sus venas intensas y surcadas por el reflejo de la crueldad. Es evidente que Schönberg estaba con nosotros...³⁷

Esas placas, esos versos, las enseñanzas de Taltabull, el recuerdo de la presencia de los maestros centroeuropeos, etc., no caerían en saco roto y darían un nuevo impulso a la tradición serial, que no es un estilo, sino una idea, en el sentido de Schoenberg, a través de Josep Soler y de su magisterio del último cuarto de siglo. Todo ello, insistimos, flotaba en el ambiente de los años cincuenta y algunos supieron encontrar respuesta a los numerosos interrogantes que se planteaban al creador en ese momento, pero esto es ya otra historia.

³⁷ El texto procede de un artículo titulado «Schönberg en Barcelona», publicado en la *Revista del Espectáculo*, 2-11-1956, según recoge Victoria Cirlot en la nota 1 del artículo que acabamos de citar en la nota anterior. Hemos dedicado otras reflexiones a este asunto en Ángel Medina: *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid, 1998, ICCMU.

Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil

1. La Guerra Civil como punto de partida

En el comienzo de *Tosca* el pintor Cavaradossi canta la misteriosa y oculta armonía que parece haber entre las bellezas diversas de su amada y las de la María Magdalena que acaba de pintar. Así creemos que es también el retrato de la ópera en la España de los últimos sesenta años largos: plural, polisémico, irizado, dotado de fuertes contrastes, secretas correspondencias, bellezas diversas y, también, de muchas zonas oscuras. Una de estas zonas oscuras tiene que ver con la Guerra Civil y la acotación de una fecha de arranque para el periodo que pretendemos presentar.

Conviene que nos situemos en 1936 (y no en 1939) para abrir nuestra exposición. Nadie lo dudaría entre los contemporaneístas y así se puede comprobar acercándonos a las últimas reflexiones historiográficas. Véase, por ejemplo, el monográfico de la revista *Ayer* sobre el primer franquismo.¹ En contraste, la musicografía parte abrumadoramente del fin de la contienda.² Parece olvidarse que ese hito de 1939 (importante, sin duda) es realmente un paso más en la construcción de un estado nuevo, construcción que había comenzado al poco del Alzamiento Nacional y que continuaría durante la postguerra.

Así, por poner un ejemplo específicamente alusivo a nuestro asunto, recordamos que, todavía no concluida la guerra, el gobierno provisional de Franco convoca un concurso para traducir óperas al castellano.³ Nos parece oportuno insistir en la intencionalidad identitaria de dicho concurso. No es una preocu-

* Publicado en Actas del Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia* (Madrid, 1999), Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2001, vol. 2, pp. 373-392.

¹ Glicerio Sánchez Recio (ed.): *El primer franquismo (1936-1959)*. Monográfico de *Ayer*, 33(1999).

² Abundaremos en esta idea en la ponencia redactada para el congreso «Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)», Granada, febrero de 2000.

³ *Boletín Oficial del Estado* de 29-1-1939. El dato se lo debemos a Gemma Pérez Zalduondo: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951*, Tesis doctoral (Universidad de Granada, 1993) vol. II, p. 29 y ss.

pación ni mucho menos nueva, sino tradicional en la historia del género en todos los países, pero no deja de sorprender la premura con que se adoptan este tipo de iniciativas y es ahí donde se detecta el marcaje que la ideología imponía en el frente franquista.

Y es que, en esos momentos, el presente parece influir en el pasado. Como los estados de Hitler y Mussolini eran también las patrias de Wagner y de Verdi, respectivamente, la colaboración de Alemania e Italia al lado de los insurrectos en la guerra de España tenía la virtud, en el bando republicano, de evitar la programación del operismo germano e italiano, con el subsiguiente beneficio para la ópera francesa, la zarzuela y la ópera hispánica (caso por ejemplo en 1938 de la ya conocida *El giravolt de maig*, de E. Toldrá, obra muy querida en el coliseo barcelonés).⁴ Este fenómeno se repetía justamente a la inversa en el bando nacionalista, donde hubo ópera alemana e italiana, pero donde también se cuidó lo español, sin que de ello se deduzca que se necesita una Guerra Civil para pensar en las cosas de la casa, ni que las filias y las fobias fuesen siempre factores tan determinantes. Por ejemplo, la temporada madrileña de 1938 en el Teatro Pardiñas, según se desprende de algunos datos publicados por Ana Vega Toscano, no le hace ascos a la ópera italiana, pese a ser Madrid zona republicana en esa fecha, y arroja, en cuanto a títulos españoles –no ya de zarzuela sino incluso de ópera– un saldo muy notable: «Allí, junto a *Rigoletto* y *Madame Butterfly*, se pudieron oír muchas obras españolas: *Margarita la Tornera*, *El Diablo en el Poder*, *Las Golondrinas*, *La Dolores*, con intérpretes como el tenor José Calvo de Rojas, entre otros».⁵

2. Las circunstancias materiales

2.1 El controvertido papel del Liceo

Mestres Quadreny, compositor pionero de la vanguardia musical barcelonesa en los años 50, considera que el Liceo es, sin ambages, un reducto decimonónico: «durant l'època Pamias constituïa l'únic supervivent a Europa del teatre d'òpera del segle XIX».⁶

Pero lo cierto es que, además del repertorio convencional, el Liceo vivió algunos estrenos y presentó un limitado pero significativo ramillete de óperas del siglo xx. En los largos años de la era Pamias, de 1947 a 1980, con todas las dificultades y problemas artísticos que se quiera, los aficionados más inquietos pudieron ver un cierto número de óperas del siglo xx, de autores como Bartók, Poulenc, Menotti, Gershwin o Berg. Escribe Montsalvatge en sus memorias: «Fueron acontecimientos excepcionales las versiones de *Wozzek* y sobre todo de *Lulú* de

⁴ Roger Alier: *El Gran Teatro del Liceo* (México: Daimon, 1986), p. 61.

⁵ Ana Vega Toscano: "Madrid, tras el cierre del Teatro Real. Apuntes para la crónica lírica madrileña", *Ritmo*, 573 (1987), p. 16.

⁶ Joan Guinjoan y Josep M. Mestres Quadreny: *Dialects a Barcelona*. [Conversación transcrita por Xavier Fabrés]. (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1988), p. 34.

Alban Berg»,⁷ dando cuenta de cómo un centro operístico no solo organiza espectáculos sino que puede ser capaz de tener un papel en la historia de la evolución del gusto y en el complejo flujo de las recepciones estéticas.

En cuanto a estrenos de autores españoles, la era Pamias no puede considerarse demasiado fructífera, si bien merece la pena consignar que fue precisamente el citado Montsalvatge uno de los contados beneficiarios de la menguada política de estrenos del Liceo. Para ser más exactos añadiremos que lo que realmente ocurrió fue que la citada empresa asumió el compromiso que otra empresa candidata a regir el Liceo (con Lola Rodríguez de Aragón al frente) había establecido con el compositor. La ópera *El gato con botas*, según libreto de Néstor Luján sobre el célebre cuento de Perrault, se estrenó en 1948 y está concebida como una recreación de los modelos dieciochescos.⁸ *Babel 46*, una ambiciosa ópera polilingüe de 1960, no tuvo la misma fortuna y sigue sin ver el estreno. Pero el empresario Pamias encargó a Montsalvatge una nueva ópera para completar un programa a base de tres óperas breves. Surge así, con un muy ingenioso libreto del propio compositor, *Una voce in off*. Estrenada a fines de 1962, la presencia de un reproductor de *cassettes* que trae a la protagonista el recuerdo de su difunto marido, hasta el punto de hacerle recuperar su amor hacia él, pese a creer inicialmente que la grabación era un escarnio póstumo del finado, y causar los celos de su amante, da lugar a escenas como el dúo de Ángela con la voz en *off*, un completo logro, espléndido en la línea vocal belcantista (origen de *Vocaliso*, *arietta* luego muy difundida por la Caballé) y muy sugestiva en el guiño tecnológico del mecánico *partenaire* de la protagonista.⁹

2.2. El auge de las temporadas de provincias

Muy distinto significado tiene la aparición de pequeñas temporadas en diversas capitales, como las durante muchos años coordinadas de Oviedo y Bilbao, entre las primeras, a las que hay que añadir las de La Coruña y Vigo, cerrando el circuito del norte, y, en otras latitudes, las de Palma de Mallorca, Las Palmas de Gran Canaria, y algunas más en los años sucesivos con desigual fortuna.¹⁰ Estas temporadas provincianas (y lamentablemente el término nos parece muy exacto, aun incluyendo sus connotaciones más negativas) propendieron al consumo exclusivo de los títulos más emblemáticos del repertorio, sobre todo italiano, y adquirieron además una significación social hartamente precisa. Por poner un ejemplo: de los 12 millones invertidos por el Ayuntamiento de Oviedo entre 1939 y 1945 en la reconstrucción de la ciudad, muy destrozada por la guerra, como se sabe, nada menos que 3,8 millones fueron destinados «significativamente», como señala el profesor Quirós, a la reconstrucción del Teatro Campoamor.¹¹

⁷ Xavier Montsalvatge: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988), p. 150.

⁸ Montsalvatge: *Papeles autobiográficos...*, cap. vii.

⁹ Montsalvatge: *Papeles autobiográficos...*, cap. xiv.

¹⁰ Antonio Iglesias (ed.): *La ópera en España y su problemática* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976).

¹¹ Francisco Quirós Linares, *El crecimiento espacial de Oviedo*. Dpto. de Geografía de la Universidad de Oviedo, 1978. Oviedo. p. 57.

El repertorio manido y apenas ensayado, los trajes de gala (a veces alquilados), la burguesía local descendiendo de lujosos automóviles, los esforzados operófilos de más baja extracción que ahorraban todo el año para las entradas de paraíso, y los nutridos grupos de menesterosos contemplando absortos aquel ritual de segregación, constituyen los elementos de una misma constelación sobre el significado social de la ópera en los largos años de la postguerra.

Cuando, como ocurría en Madrid, el marco ni siquiera resultaba acorde con lo que se le pedía al género por entonces, los críticos levantaban la voz. En este sentido resultan muy ilustrativas las palabras de Fernández Cid: «No ha de olvidarse que los espectáculos de gala tienen su mejor complemento en aquel que depara el propio público».¹² El mismo crítico, tras manifestar su repulsa por los «caserones destartados, sin palcos ni luces»,¹³ lo que casi explica que cada vez se viera «menos y peor», asegura que «quien satisface un precio alto por su localidad quiere un lujo, un tono social, que no encuentra, quiere que se supriman los telones de anuncios y la publicidad por altavoz».¹⁴

Vendrían después la proliferación de nuevas temporadas, la irrupción en los años setenta de representaciones a precios populares, bien a base de compañías estables procedentes de los países de la Europa del Este, o bien en palacios de los deportes o patios de amplio aforo, con las correspondientes polémicas sobre si son útiles a la postre para la extensión del gusto por la ópera en nuevas capas de la sociedad y entre la juventud o si son simplemente un modo rentable de traicionar al género en su verdadero significado. Una pincelada autobiográfica de Xoan Manuel Carreira recordará sin duda a muchos lectores experiencias parecidas: «la idea de hacer una “función popular” en el Palacio de Deportes -un hombre de teatro decía irónicamente que “echaban la Ópera en el Palacio de Deportes”-, lo cierto es que tuvo cierto aspecto positivo en lo que a captar afición se refiere, la experiencia -con mucho de propagandística- se hizo entre 1971 y 1977 y quien esto escribe (...) no puede dejar de recordar que la primera *Aida* la vio en 1971 pagando doce pesetas con cincuenta céntimos».¹⁵

Los años ochenta y noventa prosiguen en esta línea, incrementándose el número de funciones de cada título en algunas temporadas. Hay una cierta eferescencia que alcanza a numerosas ciudades españolas. Se celebra incluso un congreso internacional de asociaciones y teatros de ópera. Tuvo lugar en Tenerife en octubre de 1989 y, entre sus conclusiones, encontramos el reconocimiento expreso de que muchos problemas son comunes a todas las organizaciones, que hay que rentabilizar el trabajo de las orquestas, formar coros, especialistas en la gestión y en la crítica musicales y, en suma, mejorar la coordinación y profesionalización del mundo lírico, llegando incluso a proponer la creación de una ley para regular los fondos de ayuda y fomento del género en España.¹⁶

¹² Antonio Fernández-Cid: *Panorama de la música en España* (Madrid: Dossat [1949]), p. 67.

¹³ Fernández-Cid: *Panorama...*, p. 67.

¹⁴ Fernández-Cid: *Panorama...*, pp. 67-68.

¹⁵ Xoan Manuel Carreira: «Apuntes para la historia de la ópera en Galicia», *Libro-programa del X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984), p. 112.

¹⁶ A. Rodríguez Moreno: «Un congreso para el fomento de la ópera en España», *Ritmo*, 625 (1989), p. 36.

2.3. *El lamento por el Real*

Como contrapunto (más bien severo) a este mediocre estado de cosas, prosiguió durante toda esta etapa el lamento por la ausencia de un verdadero teatro de la ópera en Madrid. El comentarismo musical fatigó el asunto desde el cierre del Teatro Real en 1925, un cierre debido a unas filtraciones de agua, que fue calificado de «provisional» y que duró más de setenta años, jalonados, eso sí, de no pocos anuncios sobre su inminente reapertura por parte de las fuerzas vivas de cada momento. En los años cuarenta se expuso incluso una maqueta en el Palacio de Cristal del Retiro de lo que habría de ser el nuevo Real. Recordando este y otros frustrados intentos de recuperación del Real, un entonces muy joven Carlos José Costas se preguntaba: «¿nos moriremos un buen día sin ver cumplidas nuestras aspiraciones?»¹⁷. No mucho después rebrota el asunto con perspectivas muy prometedoras. El editorial del segundo número de la revista *Música*, de 1952, alude a un acuerdo del Consejo de Ministros que, supuestamente, haría posible la reapertura del teatro en dos años: «El acuerdo reciente del Consejo de Ministros que hace posible la terminación de las obras (del Real) en un plazo de dos años, la inmediata reunión de una Junta Técnica para revisar las obras y preparar la ejecución inmediata de lo que resta; la Junta reunida, en fin, para proponer el plan completo del nuevo Real en todos los aspectos, son una muestra inequívoca de la rapidez, urgencia y rectitud de la nueva política musical, cuyo primer fruto tenía que ser la cadencia rotunda de esa pesadilla».¹⁸ Los testimonios en esta línea son numerosísimos y fueron creando una especie de espejismo por el que, una vez reabierto el Real, los problemas desaparecerían: «Conseguido esto, todo lo demás se nos daría por añadidura»,¹⁹ se sostiene en un editorial de *Ritmo* de abril de 1975. Naturalmente, no ha sido así. Nada se ha dado por añadidura y lo cierto es que aún quedan muchas asignaturas pendientes en el futuro del Real y en el panorama de la ópera en nuestro país.

2.4. *Un género con detractores*

No faltaron reacciones críticas con el género operístico desde dentro del mundillo musical, quizá relacionadas con el auge de las sociedades filarmónicas, grandes mantenedoras de la música de cámara y sinfónica en España, y, desde luego, también con los excesivos componentes extramusicales del espectáculo operístico, dando lugar a lo que Fernández Cid denominó, un poco tremendamente, «secta del odio a lo lírico».²⁰ De todos modos, no cabe en estas líneas ahondar en esta cuestión de no escaso interés sociológico. Volvamos atrás en el tiempo para indagar en un territorio hartamente distinto a este de las condiciones materiales y sociales del género en el periodo estudiado.

¹⁷ Carlos José Costas: «Ópera sin domicilio fijo», *La hora*, 58 (28-V-1950).

¹⁸ Editorial de *Música*, 2 (1952), p. 5.

¹⁹ Editorial «La ópera, tema otra vez», *Ritmo*, 470 (1975).

²⁰ Fernández-Cid: *Panorama...*, p. 63.

3. La espada y la cruz, emblemas de postguerra

En los sectores más ideologizados del nuevo Estado, como era el caso de la Falange, existía una atracción muy marcada hacia los modos autoritarios y hacia la parafernalia simbólica del nacional-socialismo alemán. No es fruto del azar que la revista *Vértice*, de la Falange, dedique un número a Alemania en abril de 1939, con un artículo de Regino Sáinz de la Maza sobre el pasado y presente de la música alemana.

En términos musicales, el símbolo por excelencia era Wagner. El culto que se le profesaba en Bayreuth había modificado su atrezo y, con ello, su simbolismo. Federico Sopena está en Bayreuth cuando, para convocar a los asistentes «los trombones de la guardia del Führer lanzan a la calma del bosque el gran tema wagneriano de la abnegación heroica»²¹. Tras desarrollar el ideal interclasista, muy propio del pensamiento falangista, representado aquel en Bayreuth por el «pecho militar que alza dos cruces de hierro» al lado del obrero allí llevado «como premio y enseñanza»,²² Sopena concluye su escrito con un curioso pasaje en el que colindan los nombres de Sigfredo, Don Quijote y el general Muñoz Grandes, comandante de la División Azul que luchó junto a Hitler en el frente de Rusia, que también había acudido a Bayreuth, sobre un fondo de verdes praderas y camisas azules. Entusiasmado en la ciudad alemana, «junto a la espada de Sigfredo»,²³ concreta, en transferencia de la del general divisionario, Sopena escribe, y merece la pena rescatar el párrafo completo: «esta mañana, pasado ya *El Anillo*, me he despertado cantando Sigfredo y recordando a Don Quijote. No era extraño el común acuerdo. Hoy, mi primera mirada a los álamos de ayer se ha encontrado con la sorpresa cenceña, morena y resuelta del general Muñoz Grandes. En Bayreuth, en el resorte cordial de Alemania. No hay el menor gesto de extrañeza ante esas camisas azules que inflaman de júbilo el campo muelle y rico de Baviera. ¡Qué bien suena el “¡Arriba España!” en estas calles de una ciudad relicario! Tenía que ser aquí. Y así: junto a la espada de Sigfredo».²⁴ El vívido Sopena como fuente eclipsa en testimonios como este al Sopena musicógrafo.

Esta germanofilia de amplios sectores del régimen –y ciertamente de la propia sociedad española, aunque fuese por interesada inducción– no deja de tener su correlato en la vida musical. En efecto, si se realiza una sencilla estadística de la programación de la Orquesta Nacional de España en los primeros años de la postguerra, podemos encontrar algunos índices significativos. Tras su puesta en funcionamiento, la Orquesta Nacional interpreta bastante música española. Se da una especie de autarquía musical, además del papel jugado por el veterano y rehabilitado Pérez Casas, que conduce a una presencia sustantiva de la música española y que se compagina –no casualmente– con el repertorio germánico, Wagner muy principalmente. Las programaciones de 1942 (fecha en la que ve la

²¹ Federico Sopena: *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 60.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

luz la crónica de Sopena por Centroeuropa) y de 1943 son dignas de análisis en este sentido.²⁵

Mas, para un régimen político nacido de una victoria militar, no son suficientes los modelos, sino que se hacen necesarias las adaptaciones y las búsquedas en los elementos más manifiestamente identitarios desde la perspectiva de los triunfadores en el campo de batalla. En consecuencia, no podían faltar óperas de tema estrictamente religioso, pues la religión era una realidad de la que España estaba calada hasta la médula. Así, la titulada Nochebuena, de Miguel Asins Arbó, que son unas «escenas del Nacimiento» en tres actos, sobre texto de Santiago Rodríguez, y que se estrenó en 1940 en el Teatro del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia.²⁶ También sobre el nacimiento de Cristo cabe citar, aunque no se trate propiamente de una ópera, el retablo *De Nativitate Christi*, de Narcís Bonet, compuesto en 1958. Hay toda una línea de trabajo por hacer, un itinerario por descubrir, en el análisis de las creaciones escénicas de ambiente religioso y, en especial, de las concebidas por músicos sacerdotes, herederos del espíritu del *motu proprio*. Bajo formas dramáticas diversas llegan incluso a la época postconciliar, como pudiera ser el caso de *Francisco de Asís*, un musical con libreto de varios autores y música de José María García Laborda que se estrenó en la plaza de toros de Teruel en 1982 y que recibió el Premio Bravo otorgado por los medios de comunicación social de la Iglesia.²⁷ Obras de rango menor, en algunos casos apenas unas ilustraciones musicales para acompañar la representación de una historia edificante, composiciones en suma básicamente didácticas, no faltaron tampoco en los años de la postguerra, por lo que sabemos de algunos autores del momento. Es indudable que ciertas indagaciones sobre aspectos ideológicos (en lo político y en lo religioso) pueden encontrar algunas pistas en composiciones de esta índole, aunque no sea tan fácil recuperar textos y música como en el caso de las composiciones de mayor fuste.

Lo que pasa es que en España no siempre es posible entender la cruz sin la espada. Solo con la sangrienta y sacrificial amalgama de ambos símbolos puede intuirse lo que en esos años podría significar una verdadera ópera española en términos de beneplácito oficial.

Cuando el fervor religioso se emparejaba con las renacidas ideas imperiales del nuevo Estado surgen productos como *El Pilar de la Victoria*, con música de los maestros Pablo Luna y Julio Gómez y libreto de Manuel Machado. Esta ópera se estrenó en 1944, en el Teatro Principal de Zaragoza. Es modélica como ilustración del contexto sociopolítico de la postguerra. Subtitulada «poema lírico-religioso»,²⁸ el primer acto se desarrolla en Zaragoza, en la época del imperio romano, en el año 40 de nuestra era exactamente. El segundo acto transcurre en 1940,

²⁵ Luis Alonso: *40 años de la Orquesta Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982).

²⁶ Este mismo autor estrenaría la ópera en el país de los cuentos, sobre libreto de María Consuelo Pellicer, en esa misma ciudad de Valencia, en el Teatro Principal. Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares: *Miguel Asins Arbó*, Catálogos de compositores (Madrid: SGAE, 1995).

²⁷ María Asunción Gómez Pintor: *José María García Laborda*, Catálogos de compositores (Madrid: SGAE, 1995).

²⁸ Beatriz Martínez del Fresno: *Julio Gómez: Una época de la música española*. (Madrid: ICCMU, 1999), pp. 434 y ss.

en el mismo lugar y, casualidades del libreto, también hay legionarios, espadas y cruces, a más de ofrendas regionales a la Virgen capitana y muchas otras cosas que sería prolijo detallar.²⁹ La obra circuló por varios teatros españoles, pero antes de eso se había hecho la lectura de la misma ante los mismísimos oídos del Sr. Ibáñez Martín, a la sazón ministro de Educación Nacional, entre otras autoridades del régimen, según ha publicado la profesora Martínez del Fresno.³⁰ De modo que la idea de que el franquismo hizo oídos sordos a la música (algo que casi todos hemos aceptado en determinadas ocasiones) ha de matizarse mucho en el futuro. A la música, pudiera ser, pero a todo lo que llevara una carga inmediata de posible ideología, esto es, al texto, como ocurre en la ópera, le prestó una amplísima atención censora. No creemos, de todos modos, que fuera este el tipo de ópera nacional española al que se refirió el maestro Julio Gómez desde principios de siglo hasta su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, leído en 1956. Una ópera de este autor titulada *Triste puerto*, con libreto de Cipriano Rivas Cheriff y Jacinto Benavente, tiene la particularidad de unir esas dos épocas, pues la comienza en 1929 y la concluye en 1956, si bien su significación es muy distinta al no haber sido estrenada. Julio Gómez no es en absoluto un músico representativo del franquismo, ciertamente, pero no hay duda de que una ópera de esas características sí constituye la cifra exacta del nacional-catolicismo triunfante tras la Guerra Civil. La espada y la cruz.

4. Geografía e historia: abanico de nacionalismos

En un artículo de Enrique Franco en el que se hace balance de las dos décadas que van desde 1939 a 1959 (y recuérdese lo dicho al principio sobre comenzar en 1939 o en 1936) se emplea la expresiva fórmula de «música asentada sobre la geografía»³¹ para definir el tipo de españolismo desarrollado concretamente por Conrado del Campo en su ópera *Lola la Piconera*. Pese al título, también tiene ribetes muy españoles *Byron en Venecia*, ópera de cámara del político y músico (más lo primero que lo segundo) Eduardo Aunós; el libreto de esta ópera es de Fernández Shaw, pero basado en un libro del propio Aunós titulado *Biografía de Venecia*. El estreno, en 1950, se retransmitió desde el Ramiro de Maeztu de Madrid por Radio Nacional de España, y las crónicas de la época son sumamente elogiosas, destacando algunas de ellas el españolismo de ciertos momentos. Se insiste también en su clasicismo e incluso en su dominio técnico,³² algo de lo que duda Emilio Casares al sugerir que pudiera no ser Aunós el autor exclusivo de sus músicas y al situarlo en un nivel «próximo al de aficionado».³³ En efecto, Aunós reconoce sus deficiencias técnicas en su autobiografía, donde además dice haber escrito una ópera bufa titulada *Edelweiss* cuya partitura se habría perdido

²⁹ Martínez del Fresno: *Julio Gómez...*

³⁰ Martínez del Fresno: *Julio Gómez*, p. 435.

³¹ Enrique Franco: «Veinte años de música española», *Arriba* (1-V-1959).

³² Julián García de la Vega: «La ópera de cámara Byron en Venecia», *La Hora*, 59 (4-VI-1950).

³³ Emilio Casares: «Aunós Pérez, Eduardo», en E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, SGAE, 1999), VOL. 1, p. 852.

a raíz del saqueo de su domicilio en Lérida en 1936 y cuyo estilo sería «a la vez pucciniano y massenetiano, con giros a lo Franz Lehar».³⁴ Franquista militante, Aunós es otro de los autores que desmienten la despreocupación del régimen en asuntos de música, siendo algunos de sus textos –prólogo a *El viento de Castilla*, por ejemplo– muy relevantes acerca de esta cuestión. De todos modos, el Aunós músico se hizo en las décadas anteriores a la Guerra Civil.

El autor más afamado de aquellas décadas, Joaquín Rodrigo, no presenta una dedicación relevante al género, pero escribió en la segunda mitad de los cincuenta la ópera *El hijo pródigo*, basada en dos obras de Lope de Vega y estrenada en La Zarzuela en 1964.³⁵ La también levantina Matilde Salvador, destacada autora de canciones y admiradora de Falla con personalidad propia, es autora de *La filfa del rey Barbut*, de 1943, y *Vinatea*, presentada en el Liceo a comienzos de 1974. Emilio Casares ha señalado que esta autora se mueve entre «el neoclasicismo, el impresionismo y el nacionalismo (...) en plena sintonía con las tres corrientes que definen la generación del 27, a la que ella misma pertenece».³⁶ Sin salirnos de esta geografía hemos de citar al gran maestro Oscar Esplá, cuya matizada relación con el elemento popular lo distancia de Falla y de los nacionalismos más simples. Sus proyectos operísticos quedaron inconclusos en su mayoría, con excepción de *El pirata cautivo* (1975) sobre libreto de J. C. de la Torre. Mucho más afín al mundo del casticismo, aunque físicamente fuera de España la mayor parte de su vida, Suriñach nos aporta dentro de su llamativo y consciente españolismo un título como *El mozo que casó con mujer brava*, que se pudo ver en el Liceo en 1948, haciendo tándem con la primera ópera de Montsalvatge, antes aludida, y actuando el propio Suriñach como director de las representaciones.

Un año antes, en 1947, desde el exilio en el Reino Unido, Robert Gerhard concluía *The Duenna*, comenzada en 1945 sobre el texto de Sheridan, autor irlandés del siglo XVIII. Ambientada en Sevilla, se trata de una comedia de enredos que le permite a Gerhard adentrarse en explícitos ritmos sureños –como el fandango, entre otros– aun cuando un oficio muy sólido le posibilita la inserción de ciertos efectos y tratamientos un punto menos circunscritos al mundo ibérico. De modo que al tiempo que España se hipertrofiaba como concepto para unos, seguía «doliendo» para otros. No fue el único intento operístico del compositor, aunque sí el único concluido y de interés para el tema de estas líneas por haber visto el estreno (escénico), casi medio siglo después de su composición, en una coproducción de los dos grandes teatros de Madrid y Barcelona en 1992.

También sobre la geografía y, desde luego, sobre la historia se asientan un cierto número de óperas con manifiesto interés en las señas de identidad más locales. Naturalmente, los proyectos tan fuertemente ideologizados como *El Pilar de la Victoria* resultan mucho menos viables a partir de finales de los años cincuenta, con un estado sólido y una situación económica de fuerte desarrollis-

³⁴ Eduardo Aunós: *Discurso de la vida. Autobiografía* (Madrid: Sociedad Española General de Librería, 1951), p. 234.

³⁵ Más información en Alberto González Lapuente: *Joaquín Rodrigo*, Catálogos de compositores (Madrid: SGAE, 1997).

³⁶ Emilio Casares: «L'opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni», en A. Basso (ed.) *Musica in scena*. (Torino: UTET, 1996), VOL. 3, P. 527.

mo. Las geografías e historias de las regiones españolas, sin embargo, toman el relevo de los nacionalismos en un proceso que llega hasta el presente. Dejando a un lado el caso de Jesús Guridi, cuya *Mirentxu* tiene una versión de 1947, pero de quien podemos decir que su significativa dedicación operística y zarzuelística estaba ya trazada antes de la guerra, la gran figura de la ópera en el País Vasco, dentro del periodo a que se refiere nuestro estudio, es Francisco Escudero. *Zigor*, abordada como ópera vasca (en un momento en el que el régimen estaba plenamente afianzado y donde las alusiones a cuestiones que hoy parecerían próximas al ultranacionalismo entonces eran vistas como simple folklore en el sentido de completamente inofensivas: por ejemplo, el sueño de los siete territorios vascos a un lado y otro de los Pirineos), o el simbolismo de *Gernika*, estrenadas respectivamente en 1967 (Bilbao, en concierto y al año siguiente en Madrid -La Zarzuela- en versión ya escénica) y 1987 (Bilbao, Arriaga),³⁷ pueden ser un ejemplo para el caso del País Vasco. La segunda es, sin duda, mucho menos plena en cuanto al libreto, aunque no carece de un notable efectismo en el tratamiento instrumental. A no olvidar, por otro lado, el proyecto y apuntes de *Fuenteovejuna*, sobre el drama homónimo de Lope de Vega.

Obras que no conocemos, pero con títulos tan expresivos como *María Pita, la fuerza de la libertad*, con libreto y música de Rogelio Graba y escrita entre 1989 y 1991, podrían tener un significado semejante para Galicia. Del mismo autor, la ópera televisiva *Camiños de Rosalía* (1994) parte de textos de la célebre autora gallega para una creación destinada a un medio con posibilidades aún inexploradas en este terreno. Ya antes, la ópera *Divinas palabras* (1986-1987), sobre el drama homónimo de Valle Inclán, arrancaba con denominación de origen gallego pero con preocupaciones y tratamiento ajenos a toda clase de reduccionismos.³⁸ Un operista gallego digno de mención es Eduardo Rodríguez Losada, con varias óperas escritas antes de la Guerra Civil y con una, según X. M. Carreira y M. Balboa, compuesta «pocos años antes de su muerte»,³⁹ ocurrida en 1973, titulada *El gran teatro del mundo*, que adapta el drama calderoniano.

También Madrid tiene sus óperas identitarias, como pudiera ser *Gibraltar*, con libreto de José Picón revisado por ese gran conocedor de la villa y corte que es Andrés Ruiz Tarazona y música de Gabriel Fernández Álvez. Esta ópera, encargada por la Comunidad de Madrid para las celebraciones del 2 de mayo de 1992, fue escrita en 1991 y tiene también un segundo guiño de madrileñismo dado que su dedicatario, Francisco Asenjo Barbieri, ya había ilustrado en su día el texto de Picón.

³⁷ Dado que en este mismo volumen se incluye un artículo de Itziar Larrinaga sobre *Zigor*, adelante de la tesis que la citada autora realiza en la Universidad de Oviedo bajo nuestra dirección sobre el ilustre maestro vasco, no creemos oportuno pasar del simple enunciado, apenas con un ribete de opinión personal, de dichas creaciones.

³⁸ Más información en Inmaculada Aguirre Artigas y Álvaro García Estefanía: *Rogelio Groba*, Catálogos de compositores (Madrid: SGAE, 1996).

³⁹ Xoan M. Carreira y Manuel Balboa: *150 anos de música galega* (Pontevedra: Publicacións da Xunta de Galicia, 1979), p.70.

5. ¿Hay un itinerario generacional?

Cruces y espadas, geografías e historias de la patria y de las patrias no explican todas las *bellezas diversas* que anunciábamos al principio. El encuentro con el género operístico se ha dado también a partir de condicionantes estéticos y cronológicos harto diversos. El paso de los años y la permeabilización de las fronteras determinan que ya no sea una utopía observar otras maneras de concebir el hecho creador. Esta labor la consolidaron los compositores adscritos a la Generación del 51. Claro que hablar de «generación» y de «renovación» no implica que prediquemos amplios grados de homogeneidad en esta pléyade de compositores nacidos entre 1924 y 1938. La ópera no es un argumento fuerte para sugerir una supuesta cohesión generacional. En la práctica, hay itinerarios operísticos que sobreviven con singular fortuna y con no menos singular transformación sin excesivas deudas con los gustos y actitudes que han ido conformando el perfil, aun así, difuso, de la generación a que se les puede adscribir. Es el caso de la producción operística de Josep Soler, donde la espada de Sigfrido, aludida líneas atrás, acabó dejando paso a las armas no menos letales de la pasión de Tristán e Isolda.

5.1. Destino, redención y relectura de Wagner en el universo operístico de Josep Soler e impronta de su magisterio

Para analizar el siguiente gran golpe de tuerca en la incidencia de la ópera wagneriana en España hay que situarse en la Barcelona de 1951. Se celebra el cincuentenario de la Asociación Wagneriana, y la Ciudad Condal recibe a los nietos de Wagner, al tiempo que se organizan conferencias, exposiciones y conciertos. Dos años después Barcelona se llena de resonancias wagnerianas y straussianas con el estreno de *Canigó*, del P. Massana, quien ya había compuesto otra ópera titulada *Nuredduna* (1948).

El relanzamiento wagneriano tendrá su momento decisivo poco después, con el Patronato Pro-Wagner y la organización del Festival Wagner de 1955. Se representan *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, y *La Walkiria*, con la excepcional importación del propio montaje de Bayreuth. Xavier Montsalvatge, nada sospechoso de wagnerismo a juzgar por su calificación de *Parsifal* como «engendro místico-católico-pagano»,⁴⁰ reconoce la «fuerte conmoción»⁴¹ que causaron aquellas representaciones. Entre el revuelo, la polémica y la sorpresa por las concepciones escenográficas del Festival, un joven compositor de lo que luego se ha llamado la Generación del 51 no se perdía un detalle. Estaba allí y la impresión recibida perduraría hasta el presente. Estamos hablando de Josep Soler, el compositor de su generación que más temprana y duraderamente se ha preocupado de la creación operística.

⁴⁰ Montsalvatge publicó diversas crónicas en esta línea sobre este festival en la revista *Destino*, si bien la frase entrecomillada se encuentra en *Montsalvatge: Papeles autobiográficos...*, p. 150.

⁴¹ Montsalvatge: *Papeles autobiográficos...*, p. 150.

Los intentos operísticos de Josep Soler previos a 1955, que no son pocos pese a producirse antes de haber cumplido los veinte años, ya presagiaban sus grandes obsesiones y las líneas de trabajo en que habría de moverse con soltura, pero utilizando sus propias palabras, aquel Festival Wagner de 1955, con su expresa ambición de ofrecer una obra total, según el ideal wagneriano, «sería y es la idea rectora que estructura y organiza el conjunto de sus obras dramáticas».⁴² Mas como quiera que Soler no es un simple epígono, esta atracción por lo wagneriano se conjuga con una particular lectura de la II Escuela de Viena, dando lugar desde 1975 a un lenguaje que mueve el célebre acorde de Tristán –acorde pasional, ansioso y ambiguo por excelencia– por el total cromático, obteniendo unos resultados verdaderamente admirables sobre los que nos hemos extendido en un reciente libro.⁴³

Soler ha compuesto hasta 1999 no menos de quince óperas, algunas inconclusas. La titulada *Agammenon* (1960) obtuvo en su día el Premio de la Ópera de Montecarlo, pero no vio aún el estreno. Destaca por su fuerte carga expresionista y por la tensión constante de su sonoridad. Parte de una serie de la op. 45 de Schoenberg. R. Leibowitz analizó algunas escenas de esta ópera y afirma que es de una fuerza avasalladora, no conocemos ninguna obra teatral escrita en España, y muy pocas escritas posteriormente a las dos óperas de Berg, que logren alcanzar momentos tan dramáticos como ciertos climas de esta ópera.⁴⁴

La Tentation de Saint Antoine (1964), sobre texto de Flaubert, es una ópera ambiciosa en lo escénico y premonitoria en lo musical, por sus intuiciones de lo que habría de ser el uso posterior del acorde de Tristán como elemento central del planteamiento armónico.

Pese a su carácter excepcional, el caso de *Edipo y Yocasta*, una ópera muy agria, en la tradición de la II Escuela de Viena, es además la historia de una actuación del Liceo especialmente comprometida con la ópera de hoy. Tuvo un gran éxito, y ello sin estar planteada en términos de concesión artística. Fue toda una lección liceística. Y fue posible porque se produjo –y he aquí algo que puede tomarse como moraleja– una modélica convergencia de amplios sectores de la cultura barcelonesa.

En *La Belle et la Bête* (concluida en 1982 y comenzada a mediados de los cincuenta), con texto de Mme. Leprince de Beaumont, Soler retoma la cultura francesa. Prescinde prácticamente de personajes secundarios y deja a Belle encerrada en el castillo de la Bestia como casi exclusivos protagonistas. Alguna cita de Ravel y ciertos detalles de orquestación muy delicados apuntan a lo francés, pero el Bartók de *El castillo de Barba Azul* también ha de tenerse en cuenta a la hora de enjuiciar esta creación.

Nerón (1985) parte por primera vez de un libreto del propio compositor. Es deseo de este que se represente en la lengua del sitio donde suba a la escena. El poder omnímodo, los complejos edípicos y la alianza del poder con el arte son al-

⁴² Josep Soler: «Sobre las óperas de Josep Soler», *Cuadernos de música iberoamericana*, 4 (1997), p. 263.

⁴³ Ángel Medina: *Josep Soler. Música de la pasión*, (Madrid: ICCMU, 1998).

⁴⁴ René Leibowitz, Josep Soler: «Apéndice del autoanálisis de Josep Soler», en E. Casares (ed.), *14 compositores españoles de hoy*, Ethos-Música, 9 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982), pp. 466-474.

gunos de los temas tratados. Los protagonistas no cantan, sino que hablan y actúan sobre una música en constante fluir realizada con su particular sistema armónico.

En *Murillo* (1989), basada en el psicodrama de Rilke, Soler vuelve al tema de la justificación y redención del artista por la obra de arte. Como es frecuente en la obra de Soler, la serie del primer tercio de la ópera permite trazos melódicos, y no solo motivicos, lo que facilita la armonización con su propio sistema.

También en *Macbeth* (1990) se plantea Soler un concepto peculiar del hecho operístico. Como en *Nerón*, los personajes hablan (aunque no únicamente), pero hablan en voz baja. Eso dificultaría un hipotético estreno en un teatro de ópera. En contrapartida, el tono susurrante de la composición sería mucho mejor percibido en una buena grabación. La perspectiva teatral de Maeterlinck no es ajena a la manera en que Soler procede a la interpretación del drama de Shakespeare.⁴⁵

Interesa destacar que, al ser Soler el principal maestro de no pocos compositores, bien en centros oficiales o desde su propia casa barcelonesa, no resulta extraño encontrar entre estos unas inquietudes por la escena lírica verdaderamente singulares en el contexto de las nuevas generaciones de la música hispánica. Soler, por tanto, no es un valor en sí mismo solamente, sino el artífice de una escuela catalana de composición difícil de negar en términos históricos. Quien haya visto *El nacimiento y apoteosis de Horus*, de Miquel Roger, ópera encargada por un conservatorio –una cosa rara y esperanzadora ciertamente al día de hoy– reconocerá que el ansia de recobrar un orden perdido y la posibilidad de diálogo con lo divino y lo trascendente son preocupaciones inexplicables sin el magisterio citado. Del mismo modo, la extraordinaria factura de la inédita y muy poco citada *Herodes und Marianne*, de María Teresa Pelegrí, no puede difuminar la deuda con Josep Soler, su maestro de la edad tardía. Incluso, sin salir de este mismo entorno, mencionaremos *El año de Gracia*, de Albert Sardà, donde con una música muy personal, se ofrece al espectador el imaginario de los universos insulares, pero no con los atributos de la isla afortunada, de Utopía, deshabitada, como en Metastasio-Haydn,⁴⁶ ni como el «país de la verdad»⁴⁷ del que hablara Kant, sino como un espacio siniestro sobre un fondo de contaminación y militarismo, ocupado por un sangrante rebaño de ovejas y en el que los protagonistas perciben su destino de muerte. Con más humor –véase la ópera *Adelgaza en tres días*, de 1997– pero no con menor profundidad, angustia y referencia a la tradición centroeuropea mezcladas con un cierto gusto intertextual por el vocalismo italiano (al que se ha acercado como intérprete) también Albert García Demestres ha indagado en la música para la escena a partir de una base que no puede disociarse del magisterio que estamos comentando.

⁴⁵ Mucha más información sobre esta y otras óperas de Josep Soler en Agustí Bruach: *Las óperas de Josep Soler* (Madrid, Alpuerto, 1999). Una visión de conjunto con amplia dedicación a las óperas del compositor catalán en Medina: *Josép Soler...*

⁴⁶ Marcos Martínez: «Presentación», Los universos insulares, *Cuadernos del CEMYR*, 3 (1995).

⁴⁷ Martínez: «Presentación».

5.2. *Guinjoan y Benguerel, otras dos visiones desde Barcelona*

Barcelona cuenta con algunos representantes de la Generación del 51 que, sin la dedicación de un Josep Soler, ya citado, tienen mucho que decir en este terreno. El *Gaudí* de Joan Guinjoan iba a ser la ópera elegida para la reapertura del Liceo, que tuvo lugar en octubre de 1999, una vez reconstruido tras el incendio que sufrió a finales de enero de 1994. Pero no fue así y nada podemos decir de un proyecto cuyo mejor aval era la sólida trayectoria de su autor. La ópera fue escrita entre 1989 y 1991 y su libreto se debió a Josep María Carandell.

Xavier Benguerel es autor de tres óperas de muy distinto perfil. *Spleen* (1981), ópera de cámara en cuatro escenas, fue estrenada en el Teatro Condal de Barcelona en 1984. El libreto de Lluís Permanyer toca el tema del artista en la encrucijada, en la duda continua, tema muy conceptual que, una vez más, dificultó el logro de la plenitud dramática de la ópera, muy meditada en el aspecto visual por lo demás. Como señala Carles Guinovart, que no dejó de observar también algunos problemas en el tratamiento vocal, «*Spleen* es, pues, la plasmación de una pintura, de una narración estática de la tortura del protagonista en donde falta propiamente la acción y donde el compositor acaba teniendo un papel prácticamente ilustrativo».⁴⁸ No es del todo distinto lo que ocurre con su segunda ópera, *Llibre Vermell*, glosa operística, estrenada en el Liceo en 1988, obra de la que Carles Guinovart ha destacado su respeto por la fuente medieval, la tensión dialéctica entre el severo marco modal del original y los logros del propio lenguaje compositivo de Benguerel; lenguaje ya muy maduro, dicho sea de paso, así como el papel de la danza. No cabe obviar la dificultad en la adscripción al género operístico de este trabajo, habida cuenta del ambiente de oratorio escénico que otorga un aura de sacralidad a la representación. Obra directa, capaz de llegar a un público amplio, parte, entre sus intenciones, según lo expresó Xosé Aviñoa de manera muy inmediata, «de dejarse de monsergas autoamatorias y lanzarse a la arena de la seducción estética».⁴⁹

Aunque residente en Estados Unidos, Leonardo Balada está ligado a Barcelona por origen y por presencia operística. *Cristóbal Colón*, estrenada en el Liceo en 1989, nace de un sugerente libreto de Antonio Gala y contó con amplios medios merced a su inserción en los programas conmemorativos del Descubrimiento. Tuvo éxito, pero no faltaron algunas críticas sobre el melodismo de algunos protagonistas, acaso debido al pie forzado derivado de los intérpretes previstos, singularmente Josep Carreras y Montserrat Caballé, pero que también puede explicarse por la dulcificación del lenguaje compositivo del autor desde bastantes años atrás.⁵⁰

⁴⁸ Carles Guinovart y Tomás Marco: *Xavier Benguerel*, Compositors Catalans, 1 (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991), p. 56.

⁴⁹ Xosé Aviñoa: «Benguerel abre la temporada 88/89 en el Liceo de Barcelona», *Ritmo*, 590 (1988), p. 39.

⁵⁰ La entrada del *DMEH* tiene un muy documentado epígrafe sobre esta y otras óperas del compositor catalán. Marta Cureses: «Balada Ibáñez, Leonardo», en E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), vol. 2, pp. 74-79.

5.3. Ausencias, incomodidades y dedicaciones eventuales

Si nos vamos a Madrid, el otro gran centro de actuación de no pocos compositores de la Generación del 51, independientemente de sus lugares de origen, el panorama no es menos variado. Hay autores que no se han acercado al género, siendo de destacar la ausencia de Carmelo A. Bernaola, quien, sin embargo, ha compuesto numerosa música incidental, música para cine y televisión e incluso un ballet sobre la *Celestina*. Autores como Agustín González Acilu, Claudio Prieto, Francisco Calés Otero o Ángel Oliver, entre otros dentro de esta generación, tampoco aportan datos de interés en cuanto al tema que nos ocupa, lo que no deja de ser llamativo. Manuel Moreno-Buendía une a su dilatada experiencia como director de música escénica la composición de alguna zarzuela, pero no se ha adentrado en el campo de la ópera.

Ángel Arteaga, por el contrario, tiene una dedicación más relevante. Compuso una ópera titulada *El mono de repetición*, sobre texto de Gómez de la Serna, en 1958, en el marco de su etapa de formación en Alemania. Su biógrafo anota en ese mismo año y con el mismo autor para la parte literaria una ópera titulada *El terrible entrevistador*.⁵¹

Ramón Barce es también en esto un autor singular. Su más reciente catálogo no cuenta con ningún título operístico, pero lo cierto es que tiene escrito un libreto de su propia y excelente pluma. Sin embargo, su nivel de autoexigencia en cuanto al sentido de lo que puede significar el género operístico en la actualidad, las cuestiones específicamente dramáticas, entre otros factores, han incomodado y, de hecho, han bloqueado sistemáticamente este proyecto. Para Barce, la ópera es más una «forma natural» (en el sentido de Goethe) que un género, pero presenta numerosos problemas al compositor, semejantes en esencia a los que presenta la composición de otras formas musicales de la tradición, pero agravados «por la multiplicidad de factores que entran en juego».⁵²

Algunos compositores de dicha generación tienen una dedicación muy puntual y reciente. Antón García Abril, por ejemplo, autor de un extenso catálogo de creaciones de todo tipo, sin que falten las músicas para la escena bajo la forma de ballet, solo ha compuesto una ópera. Con libreto de F Nieva sobre el texto de *Divinas palabras*, de Valle Inclán, la ópera del mismo título se estrenó en el Teatro Real de Madrid en 1997. Fue considerada como la verdadera ópera de la reapertura, al margen de los actos previos de la inauguración oficial, y obtuvo una excelente acogida. García Abril había concluido la ópera años atrás, pero el retraso en la reapertura del Teatro Real le permitió una cierta revisión de la partitura. Su gusto por el valor de la melodía ya había sido puesto de manifiesto en obras anteriores, lo que, unido a un sentido muy meditado de lo español en música confieren a esta composición un valor singular. Sobre este último aspecto, el compositor aseguraba que

⁵¹ José Antonio López Docal: «Arteaga de la Guía, Ángel», en E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), VOL. 1, p. 778-779. Curiosamente, esta segunda ópera no aparece en el catálogo que acompaña dicha entrada, pero sí aparece otra titulada *El bosque de Sama*, fechada en 1979.

⁵² Ramón Barce: «¿Qué hacer con la ópera hoy?», *Libro-programa del X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984), p. 135.

Divinas palabras es una ópera «auténticamente española en la que los puntos de partida son absolutamente nuestros, incluso en la idea que musicalmente he desarrollado están palpitando corpúsculos permanentes en nuestra esencia, en nuestra propia tierra, y no como folklore sino como elemento de pálpito».⁵³

Amando Blanquer –nos vamos a Valencia por un momento, pero sin salirnos del marco generacional– concluyó su *Triomf de Tirant* en 1991 y la estrenó al año siguiente. Es una ópera que, como ha señalado Arturo Reverter, se enmarca dentro de una tradición de temas caballerescos, de ciclos como el carolingio o el artúrico, entre otros.⁵⁴ Una cantata anterior de Blanquer sobre el mismo tema partía del texto de Martorell, pero la ópera posee un libreto original de los hermanos Sirera.⁵⁵

De nuevo en Madrid y con el tema caballeresco hispano por excelencia, tenemos el caso de Cristóbal Halffter, que se ha acercado al género nada menos que con un *Don Quijote*, del que predica su españolidad pero no su nacionalismo.⁵⁶ Esta ópera, cuyo estreno tuvo lugar a comienzos del año 2000, ha levantado una gran expectación, muy comprensible ante la talla del maestro leonés. Los tratamientos de recomposición del pasado, el histórico y el suyo propio como compositor, ya han llamado la atención de algunos estudiosos. Halffter, que ha cultivado el sentido de lo fuertemente dramático en sus obras no escénicas, había proyectado años atrás una ópera sobre Mariana Pineda y es también el autor de, probablemente, la primera ópera televisiva realizada en España. Nos referimos a *El ladrón de estrellas*, de 1959, con texto de Alfredo Casellón. Se trata de una «ópera coral navideña», en palabras de Emilio Casares, quien la cita también como *El Pastor y la Estrella*.⁵⁷

5.4 La excepción de Luis de Pablo

Una excepción en el mundo musical madrileño la constituye la continuada dedicación al género de Luis de Pablo, con varias óperas estrenadas y, además, en condiciones buenas o incluso muy favorables artísticamente en algún caso. La ópera *Kiu*, (La Zarzuela, 1983, con libreto del propio compositor sobre *El cero transparente* de Alfonso Vallejo) sería, según ha explicado García del Busto, gran conocedor de la obra del compositor, en diversos medios de comunicación, la cabeza de serie de posteriores realizaciones para la escena de varios jóvenes compositores. Es decir, que estaríamos ante una ópera con valor germinal y con capacidad de proyección, por más que no faltasen reticencias con motivo de cierta prolijidad antidramática, cosa que, podemos asegurarlo tras la lectura de centenares de críticas periodísticas, constituye también una prolija recurrencia de la crítica en cuanto a la recepción de las óperas de nueva creación en España. La asociación de personajes con alturas del sonido y la continua variación de las

⁵³ Declaraciones a *Ópera actual*, 25 (noviembre 1997), p. 25.

⁵⁴ Arturo Reverter: «Ópera caballerescas», Programa de mano del estreno (7-X-1992), pp. 18-34.

⁵⁵ Vicente Galbis: «Un repte operístic», Programa de mano del estreno (7-X-1992), pp. 12-17. Valencia.

⁵⁶ Declaraciones del compositor con motivo de la entrega de la partitura a Caja Duero el 15 de julio de 1999 y recogidas en una reseña de *Ópera actual*, 35 (1999), p. 7.

⁵⁷ Emilio Casares: *Cristóbal Halffter*, Ethos-Música, 3 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980), pp. 74-75.

microestructuras modulares que la integran apuntalan la coherencia del discurso musical.

En *El viajero indiscreto*, con libreto de ese gran cinéfilo que es Vicente Molina Foix, De Pablo tuvo que enfrentarse a un material literario extremadamente complejo, lleno de claves cultistas que, como parece ser tradicional en la crítica, resulta «poco ajustado para un teatro de ópera». ⁵⁸ El mismo crítico encuentra la ópera larga, no conseguida en el plano vocal y muy acertada en la parte instrumental, así como francamente notable en su puesta en escena, en la que no faltaron medios de ningún tipo. *El viajero indiscreto* es una obra fundamental en la ópera española contemporánea. El juego que consigue el compositor con dos temas medievales, símbolos del amor y la muerte a la postre, es solo una de las dualidades puestas sobre la mesa. El pasado y el futuro sitúan respectivamente cada uno de los dos actos, pero ambos están imbricados por profundos lazos de índole musical. La presencia del autómatas andrógino, con sus *bicinia* desbordantes de sugerencias históricas, musicales y morales, es otro de los logros del compositor en esta creación tan significativa.

Con mayores tintes psicoanalíticos y con la colaboración del mismo libretista, *La madre invita a comer* expone el mito de la madre nutricia, que da de comer y que es comida en un festejo final de amor y canibalismo, entre otros temas paralelos o subsidiarios. Está vinculada a la anterior (es realmente la madre del viajero) y a un proyecto de una nueva ópera igualmente afín a este universo imaginario que constituiría una gran trilogía depablina. La obra se concluyó en 1992 y se estrenó al año siguiente en Venecia. ⁵⁹

De Pablo, con proyectos anunciados en la prensa de óperas que tendrían su fuente literaria en autores del Oriente y del norte de África, no ha dejado de preocuparse nunca sobre las posibilidades del castellano como lengua operística. Para noviembre de 1999 la Sociedad de Estudios Vascos programaba una intervención del compositor en Bilbao, que seguiría a la de González Acilu, donde se extendería en el «tratamiento de la lengua castellana en su producción musical». El tema, ciertamente, no es baladí y en las óperas de Luis de Pablo hay algunas respuestas a este respecto.

5.5. Las sugerencias de la música de acción

Hubo un itinerario dentro de la propia y muy coherente tradición de las vanguardias que podía acercar al compositor a los problemas de la música escénica. Nos referimos a la música de acción o teatro musical, donde el lado visual, ni siquiera complejamente escénico sino a veces simplemente gestual, tiene un papel decisivo. No podemos detenernos en estos asuntos, pero nos parece que la influencia del nuevo teatro norteamericano de los años cincuenta y, ya más cerca en el tiempo y en el espacio, la del grupo Zaj, que cristalizó en Madrid en

⁵⁸ Carlos Ruiz Silva: «Estreno mundial de *El viajero indiscreto* de Luis de Pablo y Vicente Molina Foix», *Ritmo*, 625 (1990, p. 16).

⁵⁹ Abundante información sobre las óperas de Luis de Pablo, testimonios y sugerencias en Piet de Volder: *Encuentros con Luis de Pablo* (Madrid: Fundación Autor, 1998)

1964, con el impulso de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, con todo su culto cageano y, muy importante para España, las realizaciones de Mauricio Kagel y, singularmente, la labor del grupo Sonda a través de la revista homónima y los conciertos fueron decisivas, sin olvidarnos de Música Oberta, de Barcelona. Será Mestres Quadreny el que, desde esta ciudad tan operófila, trabaje con más intensidad en el desarrollo de la acción musical, habitualmente en colaboración con el poeta Joan Brossa. Además de diversas y muy ingeniosas páginas de teatro musical, consignamos dos óperas (que creemos incomprensibles sin la acotación estética previa), ambas con texto de Brossa y notablemente separadas en el tiempo pero unidas en cierto modo por un significativo número de piezas de teatro musical deudoras igualmente en sus libretos del particular universo poético de J. Brossa.⁶⁰ Las óperas son: *El ganxo* (1959) y *Cap de mirar* (1991).

Por su parte, las creaciones de Cruz de Castro en esta línea pueden verse como un paso más allá de los propios presupuestos de la música y acción. Títulos como *Y no lo decimos por mal*, *Apertura*, *Danzón de exequias* o *Silabario de San Perrault*, escritas a comienzos de la década de los setenta, son parte de un bagaje en torno a la escena que culminará con el previsto y muy esperado estreno en el 2000 de su ópera *La sombra del inquisidor*, sobre libretto de Javier Alfaya. Más claro en este sentido es el caso de Tomás Marco, quien, como señala García del Busto, acabaría destilando toda su experiencia en teatro musical en *Selene*, una ópera de cuyo libretto también es autor el propio compositor y que vio el estreno en Madrid (1974) en el Teatro de la Zarzuela.⁶¹

Miscelánea y final

Las nuevas generaciones de compositores parecen tener un mayor interés en la ópera, sin duda ocasionado en parte por el incremento de los encargos y subsiguientes estrenos de nuevas óperas. Recordemos, a título de ejemplo, los estrenos del Olimpia. Esta sala madrileña, cuyo nombre nos recuerda a los felices dioses del Olimpo, pero cuya realidad (como no dejó de ironizar algún crítico) en términos de presentación operística tiene mucho más que ver con los infernales señores del Hades, acogió un notable número de estrenos de óperas de cámara debidos a encargos oficiales. Como señaló el compositor Jorge Fernández Guerra, «el proyecto ha sido creado en régimen de coproducción con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y subyace en él la idea de crear nuevas vías, o simplemente algunas vías, para la creación de ópera en nuestros días».⁶² El Teatro de la Zarzuela auspiciaba estos estrenos, a veces relacionados temáticamente con los títulos de la temporada de ópera de la Zarzuela y siempre en un tono de evento modesto

⁶⁰ Luis Gässer: *La música contemporánea a través de la obra de Josep M. Quadreny*, Ethos-Música, 11 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983)

⁶¹ José Luis García del Busto: *Tomás Marco*, Ethos. Música, 14 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986).

⁶² Declaraciones extraídas de una «Encuesta dirigida a participantes en la temporada 1987 del Teatro de la Zarzuela», *Ritmo*, 573 (1987), p. 33.

y paralelo a dicha temporada más que como parte de la misma. Al tono modesto de las representaciones no solo contribuía el poco adecuado marco del Olimpia sino algunas limitaciones de los encargos en cuanto a efectivos instrumentales y vocales, muy singularmente la imposibilidad de que estas nuevas óperas tuviesen coro. La ópera titulada *Sin demonio no hay fortuna*, con libreto de Leopoldo Alas y música de Jorge Fernández Guerra, fue la primera de esta serie de encargos y se estrenó en 1987.

El *Fígaro* de José Ramón Encinar, con libreto del propio compositor en el que se refunden e integran textos de un buen número de autores, fue el estreno de 1988. Es una creación de mucho interés, una ópera polilingüe, llena de reflexiones sobre el propio pasado del género y acerca del uso de la voz en esa misma tradición y un prodigio de intertextualidad. Cierta prolijidad de las partes habladas fue, una vez más, motivo de queja para algunos críticos.⁶³

Alfredo Aracil, maestro de la reconsideración del pasado en el presente en términos musicales, toma el relevo en 1989 con su *Francesca o El infierno de los enamorados*, según adaptación de un pasaje de la *Divina Comedia* de Dante realizada por Luis Martínez de Merlo. *El bosque de Diana*, con libreto del novelista Antonio Muñoz Molina y música de José García Román, fue el estreno de la sala Olimpia en 1990. Tiene una historia mitológica como punto de partida, pero también aparece una pareja de fugitivos en coche con la Guardia Civil pisándoles los talones, de modo que el dramatismo de algunos momentos no fue en absoluto desaprovechado por el músico granadino. Las ocho escenas del acto único cuentan con interludios instrumentales en tanto que en la parte vocal el compositor «utilizó un arioso-recitativo que tiene en cuenta el acento prosódico, claramente silábico, expresado en un lenguaje atonal».⁶⁴

Luz de oscura llama, con libreto de Clara Janés sobre San Juan de la Cruz, libreto que fue considerado «mejor desde el punto de vista poético que teatral»⁶⁵, y música de Eduardo Pérez Maseda, se estrenó en 1991 y se había empezado a componer dos años antes. Fue otro de los estrenos del Olimpia y gustó en su tratamiento instrumental, si bien no faltaron reproches de cierta monotonía e inexperiencia en el género.⁶⁶

El *Timón de Atenas*, de Jacobo Durán-Loriga, se estrenó en 1992, aunque ahora en la sede de La Zarzuela, si bien bajo premisas y patrocinios similares a las anteriores. Utiliza un libreto de Luis Carandell (libretista debutante en esta realización), quien se había basado en el *Timón* de Shakespeare, suavizada en su dramatismo con algunos toques deudores del diálogo *Timón el misántropo* de Luciano de Somosata, donde los dioses intervienen con la gratuidad y despotismo que les caracteriza en los asuntos de los hombres. Es interesante el proceso de

⁶³ Véase, por ejemplo, la crítica de Carlos Ruiz Silva en *Ritmo*, 587 (1988), p. 33.

⁶⁴ Belén Pérez Castillo: «García Román, José», en E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, SGAE, 1999), VOL. 5, PP. 487-492.

⁶⁵ CUS: «Estreno de Luz de oscura llama», *Ritmo*, 621 (1991), p. 25.

⁶⁶ CUS: «Estreno de Luz ...». También insiste en lo mismo Juan Carlos Martínez Fontain en su crítica de *Ritmo*, 620, p. 33, aunque encuentra ciertos logros en la parte vocal que, de todos modos, «tiende a la monotonía». El excelente compositor y no menos brillante ensayista parece no haber convencido en esta aproximación al género lírico, pero creemos no será una experiencia desaprovechada.

actualización del tema para el público de hoy, aunque no era difícil dado que la historia de un hombre dadivoso y la respuesta desagradecida de sus beneficiarios no es una rareza en un país donde el reciente desarrollo económico entronizó a los plutócratas e instauró un permanente culto al dios dinero.

En 1993 la sala Olimpia acogió el estreno de *El secreto enamorado*, una ópera de Manuel Balboa con libreto de Ana Rosetti y Jorge Díaz en la que el compositor había empezado a trabajar desde 1990. A diferencia de otros compositores beneficiados con este tipo de encargos, Balboa ya tenía experiencia en la ópera de cámara, como lo atestigua su *Romeo o la memoria del viento* (1988), sobre texto de Álvaro Cunqueiro revisado por el propio compositor.

El Cristal de Agua Fría, una ópera de Marisa Manchado con libreto de Rosa Montero, se estrenó en 1994. Parte de una novela de la citada libretista, muy dispuesta, ciertamente, a sacrificar las honduras del relato para dejar paso a la clara voz musical que acabaría por ilustrar una historia entre fantástica y simbólica en la que se deja un resquicio de esperanza al ser humano para crear nuevos mundos y salvarlos de la niebla del olvido de la que logra liberarse la protagonista tras su largo viaje aventurero e iniciático. La compositora trató de poner en contacto, en dialéctica tensión, mundos sonoros muy diversos, de ahí que puedan encontrarse pasajes microtonales junto con episodios de raigambre más convencional, contrastes que también se dan en el amplio abanico de las pulsaciones rítmicas puestas en juego.

La ópera de cámara tuvo otros cultivadores en esas mismas fechas y, en cierto modo, es una variante del género que gozó de una razonable fortuna en España, en parte por las propias limitaciones que el diseño camerístico asumía en aras de una mayor probabilidad de representación. *El paradís de les muntanyes* (1994) es una ópera de cámara en diez números y un solo acto de Jesús Rodríguez Picó con libreto de Miquel Descolt sobre un texto de Alfred Jarry. También en un acto y cinco escenas se estructura *Ligazón*, de José Luis Turina, sobre textos de Valle Inclán, estrenada en Cuenca en 1982, en unas fechas en las que hubo algunos encuentros precisamente en torno a la ópera de cámara en España.

Desde los años ochenta no faltaron en España inquietudes operísticas de índole muy diversa y alternativa. Llorenç Barber impulsó en su Festival de la Libre Expresión Sonora (FLES) la ópera minimalista, con presencia de reputados maestros internacionales del género, como por ejemplo Tom Johnson y su *Ópera de las cuatro notas*, además de ser él mismo un autor significativo en la música de acción de nuestro país y en la unión de la música, la palabra y el espectáculo, como puede verse en Valencia, composición que en su día inauguró el Palau de la Música de dicha ciudad o en el *Concierto de papel*, de 1996, exitosamente presentado en Berlín en 1996 y luego denominado *Ópera de papel*. Desde Colonia, en 1982, María de Alvear ofrecía al fles la posibilidad de montar su ópera *Círculo*, en un acto de hora y media de duración, para un número de intérpretes libre, lo que se haría realidad dos años más tarde en ese mismo marco. Se programó también el visionado de la ópera *Experimentum mundi*, de Giorgio Battistelli, una creación en la que diversos artesanos hacen su oficio sobre el escenario y donde los instrumentos son las herramientas sometidas a una tarea fija durante una hora. *Music-Astro*, de Pedro Guajardo, tiene una redacción en 1980 y al menos dos pos-

teriores. La de 1984 (*Music-Astro 3*, realmente una ópera multimedia) se presentó ese mismo año en la Complutense de Madrid dentro del marco organizativo guiado por Barber al que acabamos de aludir, y fusiona elementos muy variados, desde el *pop* a la electroacústica. Existen también óperas flamencas y óperas pop o rock, que constituyen nuevos itinerarios de la ópera en España y que renuevan la discusión sobre si se trata de galgos o podencos, como ocurrió con los tediosos prolegómenos y polémicas que precedieron al estreno de *Luna*, de José María Cano. Pero al mismo tiempo, un autor como Miguel Ángel Coria proseguía en su *Belisa* (estrenada en La Zarzuela en 1992, con libreto de Antonio Gallego sobre la base lorquiana) sus indagaciones llenas de sutiles guiños y homenajes hacia la música de épocas pasadas, según planteamientos estéticos que ya hemos caracterizado en otro lugar,⁶⁷ situación que hacemos extensiva a Francisco Cano,⁶⁸ de quien mencionamos los siguientes dos títulos: *Biángulo*, de 1973, una fantasía escénica de J. R. Molina de la que el compositor realizó una versión sinfónica y otra para piano y diez instrumentos de cuerda, y, en segundo lugar, *Los amores prohibidos*, una ópera en dos actos con libreto de S. Martín Bermúdez.

También han aumentado su presencia los recursos de las nuevas tecnologías en todos los planos de la actividad operística, desde la información, la escenografía, los medios de difusión, etc. Mauricio Soutelo, por ejemplo, ha indagado en este terreno con proyección internacional. Hace años que tenemos óperas virtuales a través de Internet y no es difícil acceder y aun intervenir en ellas, desde la célebre *Honoría en el ciberespacio*, en proceso desde 1995 y con génesis en la Universidad de Texas, entre otras. Productos interactivos que no han dejado de interesar a jóvenes compositores de todo el mundo y también en España en sectores muy restringidos. El anunciado montaje de la compañía La Fura dels Baus, con música de José Luis Turina, titulado *D. Q. Don Quijote en Barcelona* (temporada 2000-2001 del Liceo) no dejará de tener, hasta donde sabemos, su correspondiente dosis de interactividad. No olvidemos, dicho sea de paso, que la música con medios tecnológicos no es un género en sí mismo y que cualificados creadores en este campo pueden hacer óperas con efectivos convencionales, como pudiera ser el lorquiano caso de la Escena dramática sobre un acto de *Bodas de sangre*, de 1985, obra de esa gran maestra de la música electroacústica que es Zulema de la Cruz.

La idea de espectáculo, por encima de las limitaciones de las etiquetas tradicionales, parece ir a más en los últimos lustros. *Mar i Ciel*, con música de Albert Guinovart, fue una exitosa creación de la compañía Dagoll-Dagom en la que se supo imponer, como dice X. Aviñoa, «el rigor disciplinario de la ópera sin que se note»⁶⁹ y donde, en efecto, las deudas con el *pop* y el musical, junto con otros elementos escénicos, contribuyeron a ensanchar la base del público que se interesó por el espectáculo.

⁶⁷ Ángel Medina: «Coria Varela, Miguel Ángel», en E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* Madrid: SGAE, 1999), VOL. 4, PP. 4-11.

⁶⁸ Ángel Medina: «Cano Pérez, Francisco», en E. Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), VOL. 3, PP. 53-56.

⁶⁹ Xosé Aviñoa: «Los motivos de un éxito», *Ritmo*, 594 (1988), p. 39.

Algo parecido podemos decir de Carles Santos, un creador que desde hace mucho piensa que calidad y éxito no están reñidos. En *La Pantera imperial*, por poner un caso reciente, plantea un electrizante espectáculo-homenaje a la música de Bach, entre otras cosas, lo que le permitió escribir a Claude-Henri Buffard en unas notas al programa con motivo de la presentación del espectáculo en Francia, en 1999: para Carles Santos «Bach es su sol y su droga, su pan cotidiano y su primer bocado de miel de la mañana, su concubina y su ídolo, su amigo y su maestro».

Llega el momento de poner punto final y son muchas las cosas que nos quedan en el tintero. Las más de sesenta óperas citadas en estas líneas no lo han podido ser sino en sus datos más escuetos, y no siempre. La «recóndita armonía» sigue sin ser desvelada. Todos los temas aquí esbozados solicitan mayores desarrollos. Nótese, por ejemplo, la relevancia sociocultural de los libretistas que hemos venido citando, al margen de los autores clásicos naturalmente, algo que agradó a la crítica y que demuestra el interés por la parte literaria de nuestros músicos, pero que motivó también una cierta constante de problematización en el enjuiciamiento de esas óperas en cuanto a la vieja discusión sobre música, palabra, argumento y teatralidad de la creación operística. O, en términos más negativos, lo irrelevante de la presencia social de los compositores comparada con la que gozan los escritores, herencia de situaciones históricas de sobra conocidas. Caminamos hacia otro siglo y la cultura española de esta segunda mitad de centuria no sería lo mismo sin las aportaciones de artistas como Buero Vallejo, los Goytisolo, Tàpies, Moneo, Berlanga, por poner ejemplos de muy diversas artes, en tanto que buena parte de la música que se hace por los autores más prestigiosos en los medios profesionales parece pasar por la realidad, cuando no permanece inédita, sin apenas capacidad para dejar huella. Es cierto, en contrapartida, que las infraestructuras han dado un paso de gigante en casi todo el territorio del Estado y tal vez ya no sea cierto aquello de «malos tiempos para la lírica», pero la verdad es que tampoco nos atrevemos a darle la vuelta al célebre estribillo.

El sonido de las esferas: teoría musical

«Introducción» a Franco de Colonia: *Tratado de canto mensural*^{*}

I. El marco histórico-cultural

Resulta difícil comprender la original aportación del tratado *Ars cantus mensurabilis*, de Franco de Colonia, sin encuadrarlo en el desarrollo de la universidad medieval, que tiene en la de París uno de sus más esplendorosos exponentes, y sin relacionarlo con el agilísimo movimiento de ideas que convierten a esa institución en un auténtico hervidero intelectual, punto de referencia inexcusable para el momento que nos ocupa.

En efecto, la presencia de la música entre las artes liberales, el aristotelismo o la especulación gramático-musical que vive París en torno a 1200 son solo algunos de los principales factores que explican la trascendencia de las aportaciones teóricas en el campo musical, durante el siglo XIII, y el correlato de una polifonía sabiamente organizada.

Ciertamente, desde aquella mención de Marciano Capela (s. V), autor de unas *Bodas de la Filología y Mercurio*, donde las siete artes liberales constituyen el regalo de la novia y se presentan con figura femenina y los correspondientes atributos, creando una iconografía de gran aceptación posterior,¹ las artes liberales se constituyen en la piedra angular de la enseñanza medieval, y solo en época relativamente tardía se agregarán al marco de la educación otras disciplinas, como la filosofía, la teología o el derecho. Digamos de pasada que la música aparece entre las artes liberales (y no así la pintura o la escultura) porque estas últimas, eminentemente manuales, se incluían en el concepto de *artes mechanicae*, de menor categoría que las otras, en tanto que las liberales serían las propias del hombre libre (aunque hay otras interpretaciones sobre tal nomenclatura) que no estaría sujeto a trabajo remunerado. Se retoma, en cierto modo, aquella distinción,

^{*} Publicado en *Franco de Colonia: Tratado de canto mensural*, Ángel Medina (ed.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo (Colección Ethos-música, Serie Académica vol. 1), 1988, pp. 11-39.

¹ CURTIUS, Ernest Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vol. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1976.

propia de la cultura clásica, entre el ocio y el negocio, es decir, entre el ocio como actividad del hombre libre, y la negación del ocio (*nec otium*, negocio) como propia de los estamentos inferiores.

Pero además de esto, y para perfilar más aún el lugar de la música en la enseñanza universitaria medieval, no hay que olvidar la secular subordinación de la música a las disciplinas matemáticas. Francisco de Salinas, por poner un ejemplo tres siglos posterior a Franco de Colonia, sigue considerando la música como «subordinada de la aritmética»² y sus siete libros sobre música son fiel reflejo de la dimensión especulativa de la música de carácter universitario. Naturalmente esto no excluye la instrucción en la propia práctica musical, especialmente en lo que hoy llamaríamos «composición» y también en las reglas del canto llano, y en el canto de órgano que no se descuidó en las universidades del medievo y del Renacimiento.³

A lo largo del siglo XII las escuelas catedralicias de las ciudades asumen mayor protagonismo (frente a las antiguas escuelas monásticas) y París se convierte en un gran centro creador y difusor de la cultura: escuela catedralicia de Notre Dame, de Santa Genoveva, seminario agustiniano de San Víctor, conjunto de centros que confieren una vitalidad inusitada a la ciudad y que culminan con la creación de la Universidad, cuyo reconocimiento definitivo data de 1231, aunque funcionaba con anterioridad, habiendo obtenido incluso reconocimientos de rango inferior en años anteriores. Efectivamente, en 1200 un privilegio de Felipe Augusto favorecía a unos estudiantes en un asunto judicial, lo que fue en un primer paso de reconocimiento de la corporación de maestros y estudiantes (*universitas magistrorum et scholarum*) para dar carta de naturaleza al *studium generale*, que tal es el nombre adecuado para designar estas enseñanzas.

Además de la aparición de las universidades, cabe destacar otro hecho importante. En efecto, coincidiendo prácticamente con la instauración de las universidades, la Cristiandad asiste a la recuperación del aristotelismo por vía árabe, desde Sicilia y España.⁴ Como era de esperar, el aristotelismo no encontró un apoyo incondicional, y se prodigaron las prohibiciones de su obra y de la enseñanza de su filosofía. Con todo, a mediados del XIII había pasado a formar parte de la superestructura cultural del Medievo, en síntesis, más o menos forzada con el dogma cristiano; la lógica aristotélica (parcialmente conocida con anterioridad, por Boecio) constituía el gran soporte de la escolástica, método de exposición y debate intelectual por excelencia de esta primera ebullición universitaria.

Es la etapa, pues, del renacer aristotélico, de las grandes pugnas teológicas, de las primeras prácticas de fiscalización del saber universitario por parte de la Inquisición, un tiempo de florecimiento intelectual en el norte de Francia que Ernest Robert Curtius sintetiza así: «Desde fines del siglo XI, y durante todo el

² SALINAS, Francisco: *Siete libros sobre la música*, p. 39. Alpuerto. Col. Opera Omnia. Madrid, 1985. Trad. I. Fdez. de la Cuesta.

³ LÓPEZ CALO, José: *La música en la Universidad. Historia y legislación*. Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 1983. También: CARPENTER, Nan Cooke: *Music in the Medieval and Renaissance Universities*. Da Capo Press. New York, 1972.

⁴ Un ejemplo muy patente a nivel musical, en la obra de J. de Grocheo.

siglo XII, Francia había sido el centro cultural del Occidente latino. Esta hegemonía intelectual llegó en el siglo XIII a su punto culminante gracias a la Universidad de París». ⁵



Lámina I. Saint Martial (British Library, Mus.Add. 36881, fol. 12v.º)

La actividad práctica y especulativa en el terreno de la música no va a la zaga de las demás disciplinas a lo largo de estos siglos. Una sumaria enumeración de los hechos musicales más relevantes en el campo de la polifonía, hasta la sistematización franconiana (que por carácter y método es inseparable del substrato espiritual que hemos tratado de apuntar en las líneas anteriores) bastará para demostrarlo.

II. Apunte sobre teoría y notación de la polifonía hasta la época de Franco de Colonia

Con el hecho decisivo de la irrupción de la polifonía en la música occidental, los problemas de la notación se acentúan considerablemente. El canto gregoriano había articulado diversos sistemas notacionales, mediante neumas-acentos (escritura sangalense, por ejemplo), neumas-puntos (a la manera aquitana) u otros, con letras, o prolongaciones de los rasgos de la escritura hasta determinadas líneas referenciales.

En unos casos la notación del canto llano hacía hincapié en detalles de una increíble sutileza rítmica, como vemos en el códice Einsiedeln 121, gradual sangalense del siglo XI, especialmente rico en las llamadas «letras significativas»; en otros, y de forma cada vez más intensa a medida que pasaba el tiempo, se introducían líneas, tornando más o menos diastemática la antigua escritura *in campo aperto*,

⁵ CURTIUS, *op. cit.*, 1-89.

hasta niveles de absoluta precisión.⁶ La notación, pues, servía adecuadamente para fijar un repertorio, y pasó de ser un conjunto de rasgos gráficos nemotécnicos para constituirse en un sistema de fijación, bastante riguroso, del fenómeno sonoro.⁷

Naturalmente, el carácter monódico del gregoriano, unido a su concepción del ritmo, esencialmente libre, implicaba que, en el momento de la eclosión de la primera polifonía, el abanico de signos gráficos en uso para la notación no contemplaba precisamente el parámetro de la duración, determinante al concurrir dos o más voces reales en una pieza.

Y decimos determinante no porque no pueda hacerse polifonía de ritmo libre, como de hecho ocurre en algunos repertorios mediterráneos estudiados por los etnomusicólogos, o en el primitivo *organum*, sino por los problemas de evolución, difusión y fijación fiel que supondría para la incipiente polifonía.

Precisamente un tempranísimo ejemplo de notación de la polifonía –*Música enchiriadis*, siglo IX– soluciona perfectamente los problemas de escritura, al no requerir un control del parámetro temporal.⁸ Se trata de un ingenioso sistema, a base de una pauta con amplio número de líneas, cuyos espacios van encabezados por letras de la escala dasiana –en clara imitación del sistema alfabético griego– y en los cuales se colocan las sílabas del texto, cada voz en el ámbito correspondiente. El sistema alfabético guidoniano sirve también para fines semejantes.

Simultáneamente, la escritura sobre líneas había ido adquiriendo una mayor preponderancia, circunstancia que comportaba una serie de modificaciones en la misma. Frente al estilo cursivo de la notación neumática adiaستمática de Saint-Gall, Laon, etcétera, se impone la tendencia aquitana, de neumas-puntos, prácticamente diastemática desde la aparición de las primeras líneas referenciales. Con el incremento del número de las mismas, el punto pasa a ser la nota base en cuanto a escritura. «Un grafismo neumático simbolizando tres, cuatro o cinco sonidos –escribe Machabey– se descomponía automáticamente en tres, cuatro o cinco *puntos* situados sobre los espacios y las líneas; se unían entre sí por medio de *ligaduras* para mostrar que se trataba de un melisma referido a una sola sílaba».⁹

Estamos ya en un momento clave de la evolución, pues esta notación siguió siendo válida (en canto llano) hasta nuestros días, y sería también esta escritura la que, mediante la asignación de determinados valores temporales, constituiría la base de la notación mensural. Y surgen de nuevo las dificultades, pues si bien conocemos numerosos ejemplos de la polifonía más temprana, del tipo *organum*

⁶ Una visión de conjunto en SUÑOL, Gregorio M.: *Introduction a la paléographie musicale grégorienne*, Desclée et Cie. París, 1935. En especial para los neumas sangalenses. CARDINE, E.: *Semiología Gregoriana*. Silos, 1982.

⁷ Resulta muy clarificadora la visión de Marie-Elisabeth Duchez, comparando la primera escritura neumática y la evolución hacia formas más precisas: «Para pasar de la representación fenoménico-analógica, cualitativa e intersubjetiva por los neumas, a la representación teórico-científica, cuantitativa y objetiva, la búsqueda notacional va a tener que determinar su signo musical discreto y precisar el espacio musical en el que y por el que funciona». DUCHEZ, M. E.: «Des neumes a la portée» en *Musicologie médiévale. Notations et séquences*. Actes de la table ronde du cnrs, 6-7 septembre 1982, Coord.: M. Huglo. Librairie H. Champion, París, 1987.

⁸ GS1-152.

⁹ MACHABEY, Armand: *La notation musicale*, p. 65. puf París, 1971.

paralelo, donde no existe oposición rítmica entre la *virga* y el *punctum*, llegando a escribirse una vez con virgas, y la otra con puntos,¹⁰ e igualmente existen manuscritos, sobre todo en el XIII, donde la relación virga-punto ya ha pasado a ser rítmicamente definida, como longa-breve, relación por otra parte perfectamente normalizada por los teóricos en los aspectos generales, nos han quedado productos intermedios donde parece existir un deseo de precisión rítmica que la grafía, sin embargo, no parece reflejar con claridad, al menos a juzgar por las continuas reinterpretaciones a que este repertorio intermedio está sometido.

La polifonía de San Marcial de Limoges y la parte polifónica del *Calixtinus*, de Santiago de Compostela, constituyen una producción musical de enorme valor, sumamente representativa de la problemática antes señalada. En el caso del repertorio de San Marcial, desde el punto de vista estrictamente de la grafía, destaca la aplicación a la polifonía de los caracteres definitorios de la notación aquitana, principalmente el trazado por puntos superpuestos, elemento morfológico intrínseco de esta notación. No es este el lugar adecuado para extenderse sobre la notación de los diversos códices de San Marcial,¹¹ pero sí podemos señalar este hecho, que enlaza con nuestra exposición; a saber, que los copistas más tardíos de este repertorio ofrecen una grafía *más próxima* formalmente del repertorio de la Escuela de Notre Dame que de la notación aquitana de donde proviene, como se comprueba muy especialmente en algunos signos, la *clivis*, entre otros.

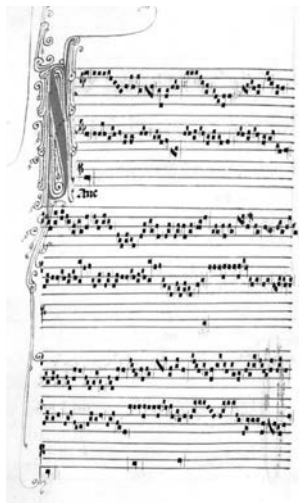


Lámina II. Wolfenbüttel 2 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Mss. 1099, fol. 10r.^o)

Es preciso detenernos por lo dicho anteriormente, aunque sea de forma sucinta, en el *Codex Calixtinus*. Nos centraremos en algunos detalles que re-

¹⁰ PARRISH, Carl: *The notation of medieval music*, lámina XXc. Pendragon Press, New York, 1978. También, Suñol, G., *op. cit.*, p. 455.

¹¹ Una buena aproximación a esta problemática en BONDERUP, Jens: *The Saint Marcial Polyphony*. Dan Fog Musikforlag, Copenhagen, 1982.

sultan de interés para nuestra introducción, pero que, además, constituyen la problemática fundamental de este códice. La existencia de pauta, por otra parte, excluye el problema de la interválica, problema que ya era mínimo en San Marcial, dada la existencia de líneas referenciales y claves.

Emparentado por repertorio y cronología con los códices de San Marcial de Limoges, presenta una mayoría de piezas gregorianas, sobre las polifónicas, en escritura francesa del centro-norte de Francia que, como afirma el Dr. López Calo, «es exactamente igual a la neumática “gregoriana” francesa de la época, perfectamente igual a la de otros códices gregorianos más o menos contemporáneos, y es idéntica para las composiciones monódicas (gregorianas) y para las polifónicas».¹²

Otra circunstancia reveladora estriba en la escritura de ciertos conductos, como el *In hac dies laudes* (fol. 131v) que fue inicialmente escrito como una pieza monódica y al que, en otra tinta, se le añadió una voz nueva, en el mismo tetragrama, en la primera estrofa de la composición. Un proceso idéntico se da en otro conducto, *Iacobe sancte*, que «aparece de nuevo en el mismo códice, más adelante, entre las composiciones polifónicas (fols. 186v 187r), en la escritura del mismo copista de toda la música del códice, y ya escrito en tetragramas, como el resto de la polifonía».¹³ Puesto que lo añadido no aporta ninguna novedad que pudiese sugerir algún sistema de ritmo medido, parece claro que se trataría de una polifonía de ritmo libre. De hecho, los intentos de aplicar a esta polifonía los mecanismos del ritmo modal no resultan musicológicamente admisibles. Otras publicaciones han obviado el problema rítmico, transcribiendo en notación cuadrada gregoriana.

Existen detalles, que el Dr. López Calo ha sabido destacar acertadamente, que parecen indicar un deseo de algún tipo de mensuración, pero son muy escasos, por lo que sigue siendo imposible extraer alguna normativa de valor general, del estilo de las que tenemos para el siguiente periodo.¹⁴

Todos los autores están de acuerdo a la hora de valorar las novedades notacionales que nos depara la música de la Época de Notre Dame, que es el siguiente gran corpus polifónico del medievo. «*In striking contrast to the extremely slow progress of polyphonic music during the preceding centuries, -escribe W. Apel- there now begins an era of precipitate change*».¹⁵

Además de toda una serie de cambios, conceptualmente muy importantes para el devenir de la historia de la música, es menester destacar aquí la irrupción de la métrica modal, procedimiento con el que se organiza fehacientemente

¹² LÓPEZ CALO, JOSÉ: *La música medieval en Galicia*, p. 44. Fundación Conde de Fenosa. La Coruña, 1982.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ La dificultad de transcripción de este tipo de polifonía motivó incluso algunas interesantes polémicas, en las que participaron Theodore Karp y Leo Treitler (*Acta Musicologica*), 1967-68. Stablein, Angles y Walther Krüger también han aportado sus trabajos a este periodo.

¹⁵ APEL, W.: *The notation of polyphonic music 900-1600*, p. 215. The Mediaeval Academy of America. Cambridge-Massachusetts, 1953. Únicamente nos referimos a la música melismática de la época de Perotinus, que es donde mejor se plasma el sistema de la notación modal. Excluimos de estas líneas los problemas que plantea el *organum* de la época de Leoninus, así como el *conductus* o el motete, que plantean problemas bien diferenciados.

te el discurrir de la polifonía. La creación de este recurso de medición musical se opera en tres vías:

1. El repertorio gráfico, existente, proveniente del gregoriano, va a proporcionar la inmensa mayoría de los signos propios de esta nueva notación. El punto y la virga, con funciones no métricas, sino de relatividad interválica en la antigua escritura neumática, asumen ahora un papel mensural, y pasan a ser, respectivamente, breve y longa. Por otra parte, los neumas de más de una nota (*clivis*, *porrectus*, etcétera) se utilizarán, lógicamente, en los pasajes melismáticos, pero con una codificación rítmica, sobre la que volveremos más adelante.

2. El elemento motriz de esta notación proviene de los antiguos pies métricos de la gramática greco-latina. Varios de ellos (seis, por regla general) van a ser trasplantados a la música, a modo de fórmulas rítmicas con las que se articula la polifonía, diseños que, naturalmente, parten de los conceptos de larga y breve (la *cantidad* en los pies métricos de la poesía), convertidos ya en longa y breve, principales conceptos de *duración* en esta polifonía.

3. Creación de otros conceptos complementarios que mejoran el mecanismo anterior, posibilitando una cierta variación que evita el esquematismo de los esquemas rítmicos utilizados. Los conceptos de *divisio modi*, *extensio modi*, el papel de las plicas y la idea de *ordo* son algunos de esos importantes procedimientos de la notación modal.

Dado que para nuestra exposición no es preciso explicar prolijamente la notación rítmica modal, vamos a recordar aquí únicamente un fenómeno, propio de esta notación, que presenta (pese a su notabilísima significación) un punto débil, para el que F. de Colonia va a encontrar una sistematización más coherente. Nos referimos, claro está, a la agrupación de notas en pasajes melismáticos.

Según este procedimiento, el valor de las notas está en función de un contexto. Ese valor, por tanto, es operativo merced a una convención previa, que es justamente ese contexto, esa determinada forma de agrupar los antiguos neumas gregorianos, que ahora llamamos ligaduras, a causa de una metonimia que tuvo fortuna. De forma que un contexto de ligaduras, considerado en sí mismo, del tipo 3-2-2-2... (o sea, una ligadura ternaria, seguida de otras binarias, por ejemplo) significa un modo rítmico primero (LBLBLBLBL...). De la misma manera, un contexto del tipo 222... 3, o sea, una serie de ligaduras binarias que concluyen con una ternaria, representa, por esta convención, un modo segundo.



Lámina III. Bamberg (Msc. Lit. 115, fol. 42v.º)

No hace falta continuar con el resto de las convenciones de la notación modal, porque ya podemos detectar en lo anterior el punto débil al que nos referíamos, y no es otro que esta escritura contextual implica, en la práctica, valores métricos opuestos con una misma escritura. Si comparamos el valor de las dos ligaduras ternarias anteriores, idénticas gráficamente, se aclara aún más lo que queremos destacar. F de Colonia tendrá un destello valiosísimo en este punto, como se puede comprobar tras la lectura del capítulo IV.

En síntesis, la rítmica modal, con una parte de su sistema emparentado con la métrica antigua, hipertrofiada en los núcleos de especulación intelectual parisinos, pero también con la música profana coetánea, está en la base del gran preámbulo del *Ars Antiqua* que constituye la Escuela de Notre Dame. «Entendemos por *Ars Antiqua* –escribe Bessler– la polifonía mensural del norte de Francia, especialmente de París, de los años 1230 a 1320, más o menos. Le precede la Época de Notre Dame, unida al arte de los *trovadores y juglares*, y le sigue en el siglo XIV el *Ars Nova*, época claramente definida».¹⁶

Efectivamente, con la Escuela de Notre Dame de París, en torno a 1.200, irrumpe una nueva concepción polifónica, de carácter solístico y que, como afirma el autor antes citado, «representa un giro de 180°; a saber, la definitiva separación del lenguaje musical europeo del gregoriano».¹⁷

Por tanto, tras la Época de Notre Dame, de 1200 a 1230 aproximadamente, con la presencia estelar de Leonin y Perotin, se inaugura el *Ars Antiqua* propiamente dicho, que, a su vez, es susceptible de ser dividido en dos momentos

¹⁶ BESSELER, Heinrich: *Dos épocas de la Historia de la Música: Ars Antiqua. Ars Nova*, p. 13. Amelia Romero Editora. Col. *Los Libros de la frontera*. Trad.: M.ª Carmen Gómez Muntané. Barcelona, 1986.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

principales. Un primero, que ocuparía las décadas centrales del siglo XIII, de 1230 a 1280, aproximadamente, con las figuras principales Franco de Colonia, Lambertus Pseudo-Aristóteles y Adam de la Halle, que también escribió polifonía; y el segundo estadio del *Ars Antiqua*, según la ya clásica división de Besseler, que tendría en Petrus de Cruce su figura principal, y abarcaría las décadas finales del siglo XIII y las dos primeras del XIV, tras las que sucederían hechos decisivos en la notación musical, en la teoría y en la propia evolución de la historia de la música que permiten abrir un nuevo capítulo de esta última, el *Ars Nova*.

El periodo que nos interesa para nuestras líneas introductorias al tratado de Franco de Colonia es, obviamente, el primero del *Ars Antiqua*. ¿Cuáles son las aportaciones –en términos generales, y no estrictamente de notación musical– de esta etapa? En primer lugar, se advierte un cambio de orientación en la manera de valorar el propio hecho compositivo, que se torna más cerrado, más acabado, menos multívoco. También Besseler ha sabido contraponer la versatilidad de los años de Notre Dame con los deseos de univocidad del primer periodo del *Ars Antiqua*. En segundo lugar, la existencia de círculos de iniciados que escuchaban motetes y el consiguiente protagonismo de los autores de las obras, «reconocidas como propiedad intelectual de su creador»¹⁸, son datos a tener en cuenta en una primera valoración sociológica de este momento de la historia de la música. El motete, con doble texto y *tenor* basado en un canto eclesiástico o profano, constituye la forma característica de este momento.

Volviendo al campo de la escritura musical y, más concretamente, al pensamiento de los teóricos anteriores a Franco de Colonia al respecto, cabe señalar que continúa la imprecisión de buena parte de la teórica concerniente a este tipo de problemas. Efectivamente, las notas simples, y más aún las compuestas, van a ser tratadas con muy diversas visiones. Tampoco hay acuerdo sobre el número de los modos, y resultan especialmente confusas todas las afirmaciones referidas a las ligaduras, todo lo cual va a ser expuesto por el autor del *Ars cantus mensuralis* con innegable claridad.

La lectura del anónimo *Discantus positio vulgaris*, el Anónimo VII, o los textos de Juan de Garlandia o del Magister Lambertus, Pseudo-Aristóteles, que son tratados escritos hacia 1250 y anteriormente para el caso de la *Discantus positio vulgaris*, y todos ellos anteriores al tratado de F de Colonia, nos reafirma en lo anteriormente dicho sobre la indefinición de ciertos elementos de la teoría musical de aquel tiempo.¹⁹

Al margen de las referencias a estos tratados anteriores al de F de Colonia que puedan hacerse en las notas al texto, vamos a mencionar aquí alguna de las afirmaciones contenidas en los tratados anónimos que acabamos de citar y en la obra de Garlandia y Lambertus.

Así, por ejemplo, en el temprano tratado que Jerónimo de Moravia transcribe como *Discantus positio vulgaris*, y que incluye en su amplia *summa* del saber musical de su tiempo, tenemos una ordenación de la rítmica modal que, efectiva-

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ Una visión de la teoría musical del medievo en: LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*. csic. Madrid, 1962.

mente, va a constituirse en la más extendida, a partir de seis modos, mientras que otros autores aumentan su número, o lo disminuyen, como hará F. de Colonia. En cambio, las figuras no están tan matizadas como lo van a estar en nuestro autor. Se establece la distinción entre valores de mensura y de ultramensura. Por otra parte, las ligaduras son analizadas según el número de notas, y no da reglas para el caso de que la ligadura contenga más de cuatro notas, indicando que se ejecutarán *ad placitum*.²⁰



Lámina IV. Huelgas (fol. 94r.º)

El caso de Juan de Garlandia resulta más interesante porque supone de hecho un acercamiento muy notorio a la plasmación de un sistema mensural. Podemos decir que se halla mucho más cerca de F. de Colonia que del anónimo autor de la *Discantus positio vulgaris*, aunque algunos conceptos sigan sin perfilarse totalmente. Este autor habla de la longa y de la breve, como nombres de las figuras existentes, pero cada una de ellas incluye una subdivisión; así la breve puede ser recta breve, semibreve, o plica breve. En el caso de las ligaduras, observamos un deseo de sistematización, que atiende a la relación ascendente o descendente de las dos primeras notas, formulando los criterios de ligadura con propiedad, sin propiedad, o con propiedad opuesta. Al final de la ligadura atiende al sentido melódico de las dos últimas notas, ascendente o descendente, e introduce el concepto de ligadura perfecta o imperfecta. También menciona los modos rítmicos –seis– dividiéndolos en perfectos e imperfectos y codifica las pausas o silencios. Pese a la importancia de su obra teórica, deja algunos detalles, especialmente al tratar sobre las ligaduras, en una relativa ambigüedad.²¹

²⁰ CS 1-94

²¹ CS 1-97.

El Magister Lambertus, llamado Pseudo-Aristóteles, avanza un poco más.²² Este autor afirma la organización ternaria del tiempo, y divide a las notas en perfectas e imperfectas (longas) o en rectas y alteradas (breves) según valgan 3 o 2, siendo lo binario sinónimo de imperfección, de lo no completo, frente al concepto ternario, basilar en este periodo, incluso por razones teológicas, como el propio F. de Colonia va a sugerir. Contempla este autor en cambio, la existencia de nueve modos rítmicos, a los que están unidas las figuras compuestas, o ligaduras, de forma significativa; y, salvo algunas variaciones de nomenclatura en las pausas, y otros detalles que no vienen al caso, estamos ya ante la sistematización casi completa de la música mensural. Por su parte, los propios códices representan esta misma situación, con dudas similares. Así, el de Bamberg, o buena parte del códice de Montpellier están escritos en notación prefranconiana y aún se detecta en ellos una especie de compromiso entre las convenciones originadas en la Escuela de Notre Dame y la autonomía notacional que va a caracterizar el discurso franconiano, ejemplificado con claridad en los fascículos finales del manuscrito de Montpellier.

Llegamos, en fin, a la propia teoría franconiana. El texto del tratado es suficientemente claro, pero acaso no esté de más recordar que este autor consigue una mayor claridad en la definición de las figuras simples, que analiza las figuras compuestas o ligaduras de acuerdo con su comienzo y su final, organizando de forma unívoca los conceptos de propiedad y perfección y propiedad opuesta, operativos hasta varios siglos después, que, no sin lógica, reduce a cinco los modos rítmicos, aunque la tradicional división en seis siga siendo la más divulgada; que, en fin, trata de ordenar los signos de los silencios y propone unos criterios de mensuración que valgan incluso para ciertas variedades de ligaduras, no sujetas a normativa estricta hasta el momento. Por lo demás, se muestra tajante en cuanto al número de semibreves que pueden valer como una breve, aspecto en el que, sin embargo, pronto sería superado por la propia evolución musical, y concretamente con el motete petroniano, prelude ya del *Ars Nova*, y muestra de la necesidad de valores más pequeños de medida. No son despreciables tampoco los consejos que dedica a los copistas de música, ni las definiciones del hoquete o de otras formas musicales de su época. Todo ello, desde luego, lo puede descubrir el lector por sí mismo. Con todo, no completaríamos esta introducción sin una alusión a la biografía de nuestro autor, peripecia vital, por cierto, bastante difuminada, a la que dedicaremos el siguiente epígrafe.

III. Detalles biográficos y autoría del tratado

La vida de Franco de Colonia sigue siendo un enigma para el investigador. Muy pocos aspectos de su trayectoria vital han podido ser fijados con total seguridad. En cambio, la moderna investigación ha acabado por derrumbar algunas creencias que se tenían sobre la biografía de este tratadista, motivadas por la mitificación que realizó su figura tras su muerte, debidas al error o al simple mal-

²² CS, I-251.

entendido. El hecho de que pueda cuestionarse hasta la propia autoría del tratado es ya de por sí significativo.

En copias tardías del tratado se nos presenta al autor como un personaje grandioso, que ostentó cargos eclesiásticos y que gozó de prestigio en el mundo religioso y académico del siglo XIII. Además de *magister*, aparece como preceptor de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, en Colonia, y también como capellán del papa. Este último título es un simple caso de anacronismo, pues es propio de la época de los papas de Avignon. Michel Huglo mantiene que, en el contexto de las instituciones del XIII, hay que valorar el título como alusivo a un capellán de una orden religiosa «sometido directamente a la jurisdicción pontifical». ²³ Por otra parte, la calificación de *preceptor* dentro de la orden implica un cargo de superior que cuadra perfectamente con una posible formación de nivel universitario. «Si los caballeros de esta orden militar y hospitalaria no rezaban a modo de oficio divino más que padrenuestros –escribe Huglo– sus capellanes y superiores, dotados de una formación filosófica y teológica bastante más amplia –especialmente en la provincia de Alemania– podían muy bien consagrarse a la composición musical y a su codificación teórica». ²⁴ Con todo, esta posibilidad, no documentada fehacientemente pone en entredicho otras referencias que presentaban a F de Colonia como escolar y diácono de San Cuniberto, y después en la Catedral de Colonia, todo ello, antes de la mitad del siglo. ²⁵



Lámina V. Montpellier (Faculté de Médecine, H 196, fol. 379r.º)

²³ HUGLO, M.: «De Francon de Cologne à Jacques de Liegé», *Revue belge de musicologie*. xxiv-xxv, 44-60.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Rieckenberg, Bessler y J. Torsy han estudiado estos puntos. Véase *Grove* 6, vi, pp. 794-797.

El propio origen alemán, hoy considerado como seguro, fue también cuestionado, a causa de la primera edición del tratado, la de Gerbert, de fines del XVIII. En ella se atribuye la obra a Franco de París, lugar de trabajo del teórico, pero no de origen. Los datos en este sentido son, afortunadamente, más abundantes.

Efectivamente, el autor del importantísimo tratado conocido como *Anónimo IV*, en la compilación de Coussemaker, habla de «*Franconis primi et alterius Magistri Franconis de Colonia*». ²⁶ Petrus Picardus, *magister* inmediatamente posterior a F de Colonia, afirma que se ceñirá al tratado de este en sus explicaciones ²⁷ y, en fin, Jacobo de Lieja, en su *Speculum Musicae* ratifica el origen germánico, *teutonicus*, del músico medieval. ²⁸

Por otra parte, su presencia en los círculos cultos parisinos le habría granjeado un prestigio que la posteridad se encargaría de ensanchar, pero que, muy probablemente, ya debería de ser notable en vida, no solo como teórico, sino incluso como compositor de motetes. ²⁹

La muerte, como toda su vida, también ha quedado para nosotros envuelta en el misterio. Otro error de interpretación extendió la opinión de que se había quitado la vida, a causa del agobio que le causaban sus alumnos, adjudicándole un hecho que se había desarrollado muchos siglos antes. ³⁰ Como se ve, solo la permanencia de su legado teórico nos puede consolar del desconocimiento que tenemos de su contradictorio y difuminado perfil biográfico.

De mayor interés consideramos el abordar la cuestión de la autenticidad del tratado. Dando por sentado que el Franco de París de Gerbert y Franco de Colonia son la misma persona (y que el primero de los citados en el *Anónimo IV* sería un copista, anterior al teórico) cabe plantear algunas dudas más importantes.

Una de las fuentes del tratado que nos ocupa no es independiente, sino que está inserta en una especie de *summa* del saber musical medieval, compilada por el monje Jerónimo de Moravia. En el capítulo xxxvi se plantea recoger las diversas opiniones existentes sobre el discanto, hasta su propio tiempo, a fines del XIII. En realidad, son cinco tesis sobre el discanto: «*quinque positiones solemnes*». ³¹ Al final, solo recoge cuatro, con un método de exposición de corte estrictamente escolástico. La primera, común, anónima, la más antigua, es la conocida como *Discantus positio vulgaris*. Luego aparece *De musica mensurable positio*, de Juan de Garlandia; en tercer lugar, la que corresponde al tratado de F de Colonia y, por último, la de Petrus Picardus.

Tras exponer la segunda tesis, la teoría de Juan de Garlandia, señala: «*Hanc declarans, subsequitur positio tertia Johannis, videlicet de Burgundia, ut*

²⁶ CS, I-342. Más adelante menciona de nuevo al magister Franco, sin añadir su origen, CS, I-344.

²⁷ CS, I-136-137. El tratadista, además de reconocer que sigue en sus explicaciones a F de Colonia, también asegura ceñirse al «árbol del maestro Johannes de Burgundia», es decir, a una especie de cuadro sinóptico de la música mensural, escrito en un pergamino, que servía a modo de encerado para ilustrar las explicaciones en la universidad medieval. Véase HUGLO, M.: art. cit.

²⁸ CS II-384.

²⁹ Así lo confirma Jacobo de Lieja. Véase también *Grove* 6, VI-794 y ss.

³⁰ HUGLO, M.: «Recherches sur la personne et l'oeuvre de Franco», original mecanografiado.

³¹ CS, I-94.

ex ore ipsius audivimus, vel, secundum vulgarem opinionem, Franconis de Colonia, qui talis est,³² y comienza el *Ars cantus mensurabilis*, título, por cierto, que no obra en la compilación de Jerónimo de Moravia. Es decir, que esta *positio tertia* se debe, según el redactor de la *summa* musical, a Juan de Borgoña, y afirma que la oyó personalmente de su boca, aunque la opinión vulgar la atribuye a F. de Colonia. Este texto, que creemos fundamental, no ha sido suficientemente analizado por diversos autores, a pesar de la claridad del mismo.

De nuevo Huglo ha atado algunos cabos sueltos, proponiendo algunas consideraciones de interés. Su investigación parte de la fuente del tratado más antigua, e independiente, que nos ha quedado, la P1. Sus indagaciones le llevan a Saint-Denis-de-Reims, donde la consulta de ciertos documentos necrológicos da los frutos apetecidos, aunque sea parcialmente, pues si bien no aparece dato alguno directo sobre F. de Colonia, sí se encuentra sobre Johannis de Burgundia, que ostenta la titulación de *magister*. Dada la relación de P1 con Reims, y habiéndose documentado allí la presencia y fallecimiento de este Juan de Borgoña, la consecuencia directa es que la afirmación de Jerónimo de Moravia adquiere cada vez más visos de realidad.³³ En otros términos, Johannes de Burgundia habría desarrollado una enseñanza *oral*, que F. de Colonia habría puesto por escrito. Pero como ocurre con el pensamiento de Sócrates (que también fue ágrafo) respecto al de Platón, quizá sea imposible perfilar con absoluta nitidez las aportaciones de cada uno de los teóricos. Por otra parte, y aun admitiendo esta hipótesis, el carácter y método de la exposición de nuestro tratado habla bien a las claras de una mentalidad universitaria, segura de sus planteamientos y concedora de las sistematizaciones anteriores, así como de las corrientes del pensamiento del momento. Por tanto, esta posibilidad no empaña la merecida gloria del tratadista de Colonia.

En definitiva (y al margen de que seguimos sin conocer, ni siquiera sumariamente, la biografía de F. de Colonia), resulta alentador que los conocimientos sobre su figura y su obra hayan mejorado respecto a las interpretaciones clásicas, al tiempo que prosigue el interés acerca de este texto modélico de la música mensural, citado por buena parte de los teóricos posteriores.

IV. Trascendencia del tratado

La influencia de la sistematización franconiana se prolonga, con pleno derecho, hasta el Renacimiento, si bien ya en esta época asistimos a cambios determinantes de la terminología musical. Se le evoca entonces como un venerado maestro antiguo, tan decisivo para la organización notacional de la polifonía como Boecio, Gregorio, Guido, o el mítico Tubal, en otros aspectos.

La trascendencia es, además, inmediata y continuada. Ya hemos mencionado a Petrus Picardus y a Jacobo de Lieja, próximos cronológicamente y partícipes todavía de las vivencias musicales del siglo XIII. Este, en el primer capítulo del

³² CS I-117.

³³ HUGLO, M.: «Recherches...».

séptimo libro de su *Speculum Musicae*, mantiene la clásica distinción entre canto llano y música mensural, y tras citar algunas autoridades para el primer apartado (como el legendario Tubal) tiene un recuerdo para los grandes maestros de la música mensural «entre los que –dice– sobresale Franco *Teutonicus*»³⁴ y a lo largo de los siguientes capítulos lo cita reiteradamente, no solo en su condición de «clásico» de la música mensural, sino asumiendo muchas de sus definiciones.

No es de extrañar que Marchettus de Padua, Simon Tunsdede o nuestro Ramos de Pareja lo sigan citando, reconociendo su autoridad indiscutible y valiéndose de algunas de sus definiciones.

Ramos de Pareja, por mencionar un autor español de merecido prestigio, lo cita en dos ocasiones. Primeramente, ciñéndose al pensamiento franconiano, al mencionar la pausa de tiempo perfecto (de breve perfecta) que ocupa todo un espacio. Después, dice: «Según el Maestro Francón los antiguos distinguían lo perfecto de lo imperfecto también de otro modo, poniendo sobre las figuras binarias una *b* y sobre las ternarias una *t*»,³⁵ hecho que, desde luego, es ajeno a la concepción franconiana y que responde a problemáticas posteriores, del tipo de la del *Ars Nova* italiana que, efectivamente, añade diversas letras para indicar las divisiones de las figuras (d: duodenaria; n: novenaria. etcétera).

Esta última mención del tratadista de Baeza nos lleva a una última consideración sobre la trascendencia de la teoría franconiana en España. No cabe duda de que la terminología de Mateus de Aranda, o de Guillermo de Podio, aún presenta muchos rasgos nacidos de la teoría medieval, frente a la posición más pragmática y más moderna de, por ejemplo, un Juan Bermudo.

En realidad, sin incurrir ahora en un análisis pormenorizado de lo que sabemos sobre el *Ars Antiqua* en España, creemos que merece la pena citar un hecho de gran importancia en relación con uno de nuestros más valiosos códices polifónicos. Efectivamente, el *Códice de las Huelgas*, que había sido minuciosamente estudiado por H. Anglés, ha aparecido ahora en transcripción de Anderson. El hecho más significativo estriba, como apunta Max Lütolf, refiriéndose a este trabajo de Anderson, en que este musicólogo «compara las figuras de la notación con las declaraciones de los teóricos del siglo XIII», concluyendo que el copista de Las Huelgas se había orientado en las reglas de Franco de Colonia, y que se había atendido sistemáticamente a dichas normas. De forma que, en otros términos, Anglés «las habría malinterpretado en puntos esenciales».³⁶

El propio Anderson lo expresa en los siguientes términos: «*The notation of the whole source is consistent, and may be characterized as mature Franconian, dating from after 1280 Las Huelgas, is the first major source to be wholly notated in that tradition*».³⁷

³⁴ CS II-384.

³⁵ TERNI, Clemente: *Música práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*. Joyas Bibliográficas. Madrid, 1983.

³⁶ LÜTOLF, Max: «L'Ars antiqua en Espagne». *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*, vol. I, p. 30. Madrid, 1987. Ministerio de Cultura. INAEM.

³⁷ ANDERSON, Gordon A.: *The Las Huelgas manuscript*. CMM 79, vol. I, p. xx.

V. Sobre el nombre del autor y la traducción del título de su obra

Aunque pudiera castellanizarse en Francón de Colonia, como hace León Tello,³⁸ hemos preferido dejar el nombre del teórico en su forma latina, forma que, por otra parte, está extendida en la Musicología hispana, apareciendo así en numerosas publicaciones.³⁹

Respecto al título (al margen de que no todas las fuentes del tratado lo ofrecen) hemos de señalar que el término *ars* no tiene aquí el valor de *arte*, sino de *tratado*, pues su función de método, manual, o como queramos llamar a esta sistematización teórica, parece evidente. Ya hemos apuntado que Petrus Picardus se adaptaba en sus explicaciones al tratado de F. de Colonia y, así, tras establecer los tipos principales de ligaduras, reconoce que lo ha hecho como en el gran tratado del magister Franco se señala (*ut in magna arte niagistri Franconis (...) declaratur*).⁴⁰ En este sentido, también podría interpretarse perfectamente como *doctrina o teoría*, tal como sugiere Curtius.⁴¹ Consideramos que el término *tratado* incluye la idea de teoría, pero alude a una cierta disposición ordenada, a una sistemática que parece cuadrar mejor con los contenidos de la obra de F. de Colonia.

La parte final del título (*cantus mensurabilis*) también permite alguna matización. Una primera disyuntiva estaría en la voz *cantus*, que puede aludir a *canto* propiamente dicho, o a *música*, en sentido amplio. Mensural/mensurable sería la segunda disyuntiva. Desde luego que el primer término es el más extendido, pero un teórico del Renacimiento ibérico, el maestro portugués Mateus de Aranda, dio a la luz una obra, escrita en español, con el título *Tractado de canto mensurable*.⁴² Obsérvese que este título responde exactamente a las antiguas denominaciones latinas (del tipo de la que nos ocupa) frente a la denominación más característica del Renacimiento: *Tratado de canto de órgano*. Con todo, preferimos la voz *mensural*, aceptando sin condiciones el resto del título del tratadista portugués.

Tratado de canto mensural es, pues, el título que consideramos más adecuado y que damos como definitivo. Las líneas anteriores y las notas correspondientes quieren apoyar esta elección acaso tan discutible como meditada.

³⁸ LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ: *Estudios de historia de la teoría musical*, CSIC. Madrid, 1962.

³⁹ Así aparece en la *Historia de la Música*, de Turner: También en CALDWELL, John: *La música medieval*. Alianza Música. Madrid, 1984. Dejando a un lado las traducciones, cabe recordar que el propio Higinio Angles seguía el mismo criterio. Véase, por ejemplo, ANGLÉS, H.: *Historia de la música medieval en Navarra*, pp. 121-124.

⁴⁰ PICARDUS, Petrus: *Ars motetorum*, cap. II. CSM 15/1, 1971.

⁴¹ «El concepto de *ars* debe distinguirse rigurosamente del de arte en la acepción moderna; se le daba el sentido de “doctrina”, “teoría”, que todavía hoy conserva en expresiones como “arte poética”». CURTIUS, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*. 1-64. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1976.

⁴² ARANDA, Mateus de: *Tractado de canto mensurable y contrapunto*. Lisboa, 1535. Ed. facsímil con introducción y notas de José Augusto Alegría en Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1978.

Fuentes, ediciones y nota bibliográfica

Son ocho las fuentes principales del tratado, seis de las cuales han sido utilizadas en la edición crítica del texto latino del CSM, 18. Además, hay un buen número de compendios y resúmenes de la obra, de gran importancia para comprender los mecanismos de la transmisión cultural en el medievo. El cuadro siguiente, con sus abreviaturas, es suficientemente explicativo:

ABREVIATURA	MANUSCRITOS	SIGLO
M	Milán, Biblioteca Ambrosiana, D 5 inf. ff110 ^o -118v. ^o	s. XIV
O	Oxford, Bodleian Library, Bodley 842 dd 49-59v. ^o	s. XIV
P ₁	París, B.N. lat. 11267, dd 1-7v. ^o	s. XIII
P ₂	París, B.N. lat. 16663, dd 76v. ^o -83	s. XV
S	Saint-Dié, Bibliothèque Municipale, 42, ff. 43v. ^o -53v. ^o	s. XV
T	Treviso, Biblioteca Sola Cabiati pp. 3-14	s. XV

Para nuestra edición, hemos contado con tres ediciones del texto latino:

(GS) GERBERT, M.: *Scriptores ecclesiastici de musica*. 111-1. Monasterio de San Blas, 1784 (Milán, 1931).

(CS) COUSSEMAKER, E. de: *Scriptorum de musica medii aevi*. I-117. París, 1864 (Hildesheim, 1963).

(CSM) COLONIA, Franconis de: *Ars cantus mensurabilis*. Corpus Scriptorum de Musica, 18. Ed. Reaney-Gilles.

De entre las traducciones a lenguas vivas, cabe destacar la de O. Strunk, que sigue a Coussemaker (y que transcribe los ejemplos musicales), y la de M. Huglo, que ya parte de la edición canónica de CSM 18:

STRUNK, Oliver: *Source Readings in Music History. Vol. i: Antiquity and the Middle Ages*, p. 139 y ss. Faber and Faber. London-Boston, 1981.

HUGLO, Michel: *Maitre Francon: Traité de chant mesuré*. Presses Universitaires de Bruxelles (en prensa al escribir esta bibliografía).

Diccionarios

En *MGG* puede consultarse el trabajo de H. Besseler «Franco von Köln» y en *Grove 6* el de A. Hughes «Franco of Cologne», que actualiza algunas ideas sobre el tema, poniendo de relieve algunas omisiones del anterior,

(*MGG*), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Dir: F. Blume. IM. Barenreiter Verlag Kassel und Basel, 1949-51.

(*Grove 6*), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London, 1985.

Fuentes teóricas

ANÓNIMOS de cs: *Anónimo III*: cs 1-319; *Anónimo IV*: cs 1-327, muy importante; *Anónimo VII*: CS 1-378. Anónimo *Discantus positio vulgaris*: cs 1-94, dentro del *Tractatus de Musica* de Jerónimo de Moravia, fuente de gran valor sobre las primeras sistematizaciones de la música mensural.

Anónimo Sowa: SOWA, H.: *Ein glossierter Mensuraltractat 1279*, Ka-sel, 1930.

GARLANDIA, Johannes de: *De musica mensurabili positio*. cs 1-97.

HANDLO, Robertus de: *Regulae*. cs 1-383.

LAMBERTUS (Magister Lambertus o Pseudo-Aristóteles): *Tractatus de musica*. CS 1-251.

LIEJA, Jacobo de: *Speculum Musicae*. cs 11-322.

ODINGTON, Walter: *De speculatione musicae*. CS 1-182.

PICARDUS, Petrus: *Musica mensurabilis*. cs 1-136.

Ediciones críticas de teoría musical, en la colección *Corpus Scriptorum Musicae* del American Institute of Musicology (CSM).

Fuentes musicales

Para el estudio de la notación franconiana resulta aconsejable la consulta de diversos manuscritos musicales que están escritos en esta notación o en variantes de la misma, además de aquellos otros que utilizan notación prefranconiana, ya próximos al *Ars Nova*, de tipo petroniano. Los códices más significativos son los que siguen:

(Ba). Codex Bamberg. Kgl. Bibl. Ed. IV.6. Facsímil, estudio y transcripción en Aubry, P. *Cent motets du XIII siecle*. París, 1908.

(Hu). *Códice de Las Huelgas*. (Véase más arriba, donde se señala el cambio de valoración de la escritura musical de este manuscrito defendida por Anderson y que modifica las opiniones de Anglés).

(Mo). *Codex Montpellier*. Faculté de Médecine. H-196. En especial, los fascículos finales (VII-VIII), representan la realización más ortodoxa de la notación franconiana. Facsímil y transcripción en ROKSETH, Y: *Polyphonies du XIII siecle* (4 vol.). París, 1936-39.

Roman de Fauvel. París, B. N. frc. 146. Con algunos ejemplos importantes de notación petroniana, verdadera transición al *Ars Nova* y superación de algunos presupuestos franconianos.



Lámina VI. Manuscrito del *Ars Cantus Mensuralis*
(Milán, Biblioteca Ambrosiana, D.5, fol. 118v.)

Nota: Al margen de las ediciones clásicas, citadas más arriba, disponemos de nuevas transcripciones de polifonía en CMM (*Corpus Mensurabilis Musicae*, American Institute of Musicology).

Artículos

Dejamos para las notas, tanto del estudio preliminar como de la propia traducción, aquellos artículos que no tienen una relación directa con el tratado y su autor y que estudian otro tipo de problemas, como las formas musicales o cualquier otro aspecto parcial. Entre los más importantes, para una correcta aproximación a F de Colonia y su obra, además de los citados más arriba, en el apartado de diccionarios:

FROBENIUS, W.: «Zur Datierung von Francos *Ars cantus mensuralis*», *Archiv für Musikwissenschaft*, XXVII, 1970.

HUGLO, Michel: «De Francon de Cologne a Jacques de Liège». *Liber amicorum R. Bragard Revue Belge de Musicologie* XXXIV-XXXV, pp. 44-60, 1980-81.

HUGLO, M.: «La notation franconienne. Antécédents a devenir». Ponencia en las *Journées musicologiques de Poitiers*. Poitiers, mayo de 1986 (ya hemos señalado algunas otras hipótesis de este autor, facilitadas antes de su publicación).

RIECKENBERG, H. J.: «Zur Biographie des Musiktheoritikers Franco von Köln». *Archiv für Kulturgeschichte*, XLII, 1960.

Notación

Además de las obras clásicas de Apel y Parrish, cabe citar, por la referencia directa al tema que nos ocupa:

CORBIN, Solange / PATIER, Dominique: *Précis de Paléographie musicale. I.-La notation pré-franconienne*. Université de Poitiers. Section de Musicologie. Poitiers, 1972.

PATIER, Dominique: *Précis de paléographie musicale. II.-La notation franco-nienne*. Université de Poitiers. Section de Musicologie. Poitiers, 1973.

Los instrumentos en los teóricos medievales*

En primer lugar, mi más sincero agradecimiento a esta Universidad y, muy especialmente, al profesor López-Calo, que de nuevo vuelve a confiar en mí al honrarme con esta invitación. No estaría yo aquí si el simposio estuviese dedicado a aspectos estrictamente organológicos, del tipo construcción, afinación o estudio iconográfico de los instrumentos, pero como en esta universidad se concibe la Musicología de una forma ambiciosamente globalizadora, se ha dejado sitio –yo diría que demasiado generoso– para abordar el tema desde la perspectiva de la teoría de la música medieval.

No vamos a cambiar el método habitual de trabajo entre los especialistas en organología, pero tal vez puedan servir estas páginas para, por una parte, presentar las líneas maestras de la concepción instrumental en la teoría del Medioevo, mientras que por otra pudieran resultar útiles como una llamada de atención respecto a cierta tendencia existente, que valora la teoría musical, del conjunto de los siglos medievales, de una forma demasiado uniforme.

No se pretende, pues, que se atribuya a la teoría musical una importancia global como fuente, que no es comparable a las fuentes literarias o iconográficas, pero sí que cuando sea menester recurrir a ella se haga con las mínimas condiciones de rigor que se exigen en la actual metodología de la investigación musicológica, dejando a un lado ciertas ideas preconcebidas sobre la propia esencia de la teoría musical; y, lo que no es menos importante, que vista la escasez de material teórico de inmediata utilidad organológica, suministrado por la teoría musical, podamos distinguir al menos los cambios conceptuales que se están operando en la ubicación del mundo instrumental como objeto de teorización. Es cierto que Fubini, De Bruyne o Tatarkiewicz advirtieron sobre la machacona insistencia de la teoría musical de los años medios en ciertos temas, monótonamente reiterados, pero no es menos cierto que alguno de ellos (Fubini, principalmente, por su dedicación específica a la vertiente musical) supo ver los cambios que, con mucha lentitud y dificultad, se van introduciendo en la misma, fruto de las transformaciones del propio marco

* Publicado en *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. José López Calo (coord.), A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 1, 1993, pp. 133-160.

de referencias filosóficas –e ideológicas– en que dicha reflexión se inserta. El lado cambiante de la teoría musical, en lo tocante a los instrumentos, es el objeto de nuestra reflexión.

No existe absolutamente ningún texto teórico de interés respecto a la cuestión de los instrumentos musicales que pueda ubicarse cronológicamente en los años próximos a la plasmación escultórica del Pórtico de la Gloria. Este hecho, sin embargo, no puede extrañar, por cuanto tampoco existe ningún texto teórico que pueda dar luz, de una forma directa, sobre la polifonía del Calixtino. Ni los tratados anteriores, que mencionan un tipo de polifonía incipiente (por ejemplo, el *Micrologus*, de Guido de Arezzo, de principios del siglo xi) ni el amplio repertorio de la tratadística del xiii sobre la polifonía mensural, desde sus elaboraciones a partir de los modos rítmicos hasta formas notacionales más autónomas, arrojan luz sobre la polifonía del relevante códice compostelano, más elaborada que los primitivos *organum* y, sin duda, difícilmente analizable desde una perspectiva *a posteriori*, derivada de la rítmica modal, como desde hace tiempo ha venido sosteniendo López-Calo.¹

Con todo, no deja de resultar excesivo el tipo de afirmaciones, un punto generales, como las que hace David Munrow en su libro sobre los instrumentos en la Edad Media y el Renacimiento, cuando señala que los teóricos de la música de los siglos medievales, «siguiendo la práctica griega, estuvieron más interesados en los aspectos académicos y filosóficos de la música que en los detalles prácticos, siendo las referencias a los instrumentos y a su uso extraordinariamente escasas».² Y acto seguido apunta que el primer tratado realmente importante sobre instrumentos es el de Johannes Tinctoris, titulado *Inventione et usu musicae*, que data de 1487, o sea, de fines del siglo xv.³ Si fuese así, bien poco podríamos aportar en nuestra intervención, referida exactamente a los mil años anteriores a dicho tratado. Es evidente que, ante un vacío objetivo en la valoración sistemática y pragmática de los instrumentos musicales, hay que analizar atentamente las consideraciones, sin duda aisladas, que nos ha legado la teoría musical. Con todo, creemos que se pueden decir muchas cosas, a condición de no exigir a la tratadística medieval informaciones que nos proporciona mejor otro tipo de escritos o que se desprenden de las fuentes iconográficas.

Cabe señalar, igualmente, que este trabajo combinará la perspectiva histórica con la sistemática, analizando las diversas cuestiones de interés mediante los necesarios saltos en el tiempo, pero dejando claras las grandes líneas de renovación en lo que atañe al tema que se nos ha encomendado, desde los Padres de la Iglesia hasta los comienzos del siglo xiv. Esto permite obviar y, al mismo tiempo, dar cuenta de la reiteración temática de la teoría musical del medievo, tornando más ágil nuestra exposición.

¹ El profesor López-Calo ha mostrado en este mismo simposio la génesis de sus reflexiones sobre los problemas de mensuración en el Calixtino. En su trabajo se citan igualmente diversas aproximaciones anteriores.

² MUNROW, D., *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, p. 5. Oxford University Press, 1976 («Following Greek practice, were more concerned with the academic and philosophical aspects of music than with practical details, and references to instruments and their use are tantalizingly scarce»).

³ *Ibid.*

1. La teoría de la música medieval como producto académico frente a la práctica instrumental

La teoría musical de estos siglos es un producto académico. No decimos, de momento, un producto universitario, sino simplemente académico o contrapuesto a mundano. Ya el mero hecho de escribir y leer suponía una cualificación especial. Resulta indistinto que la teoría sirva para la práctica monacal, para el canto llano o para la polifonía, que sea altamente especulativa o que encierre nociones totalmente pragmáticas de ciertas vertientes de la vida musical, como de hecho ocurre en los diversos momentos de la Edad Media. Tampoco importa que se trate de simples manuales o de amplias disertaciones, que adopte el género del compendio o de la *summa*. Lo cierto es que la teoría musical del Medievo es profundamente académica, y, a partir del XIII, lo será con amplias aportaciones universitarias. En la inmensa mayoría de las ocasiones, además, la teoría musical es dependiente de la institución eclesiástica y de la práctica vocal. Edmund A. Bowles ha señalado la vivencia profesional, pero iletrada, de los ministriles de oficio (floreciente en los siglos postreros de la Edad Media) en oposición a la cualificada realización de la música litúrgica:

Iletrados e incapaces de leer música, estos instrumentistas aprendían su oficio de forma maquina y tanto su técnica como su método de ejecución, transmitidos de maestro a discípulo, eran fruto de la experiencia. Eran regularmente enviados a una especie de «escuelas de ministriles», lugares propicios para los intercambios de repertorio, para el estudio de nuevas obras y, muy a menudo, para la adquisición de instrumentos. La música litúrgica, por el contrario, era enseñada en el marco más riguroso de los monasterios y escuelas catedralicias. Su ejecución era confiada a grupos de hombres y de niños altamente cualificados, que poseían las reglas sutiles de la interpretación, reglas a las que los manuscritos musicales apenas hacen alusión.⁴

Se da incluso la circunstancia de que una interpretación descuidada del canto –y los testimonios que nos han quedado permiten suponer que también en este ámbito religioso se incurría con frecuencia en notables descuidos y que no era todo tan idílico y perfecto como señalábamos en la cita anterior– con matices de sonoridad más bien pintorescos puede ser criticada no solo en función de dicha incuria, sino por su semejanza con efectos musicales propios del artificio de los instrumentos, lo que inhabilita para la interpretación de los neumas, como se certifica en la *Instituta Patrum de modo psallendi*:

Haec de gremio sanctorum Patrum collegimus; quorum quidam hunc modum cantandi ab Angelis didicerunt, alii, Spiritu Sancto rimante in cordibus eorum, per contemplationem perceperunt. Quam formam si diligenti studio imitari conamus, erimus et nos psallentes hymnis et canticis spiritualibus, canentes Deo in cordibus nostris spiritu et mente. Qui ergo banc regulam institutionis nostrae

⁴ BOWLES, E. A., *La pratique musicale au moyen age*, p. 9. Minkoff & Lattes (bilingüe francés-inglés) s/1 1983.

*transgredi temere praesumpserit et violare, tam graviter puniatur, ut caeteri metum habeant, et emendentur. Histrionicas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, binnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecara; sive foemineas, omnemque vocum falsitatem, iactantiam seu novitatem detestemur; et prohibeamus in Choris nostris; quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem; et non decent inter spiritaes homines huiusmodi voces in praesentia Dei et Angelorum eius in terra sancta Sanctorum. Tales enim qui eiusmodi voces habent, et carent modo naturali, quia nec aliquando exercitati alicuius instrumenti musicalis artificio; et ideo aptam flexibilitatem vocis non valent habere ad Neumas.*⁵

Esta ubicación de la teoría musical, en el marco de las élites culturales religiosas, constreñida por los propios mecanismos del pensamiento filosófico y teológico, explica perfectamente, no ya las reiteraciones formales y de contenidos, sino la propia ausencia de frescura en sus aportaciones, siempre por debajo de lo que textos menos académicos dejan traslucir como acusador reflejo de una realidad instrumental viva y variopinta. Duele pensar en las escasas novedades que introduce Gil de Zamora en el famoso capítulo sobre la música instrumental del *Ars musicae*, tan en deuda con San Isidoro, de quien le separan, sin embargo, seis largos siglos. Pero el *Libro de Apolonio*, o el *Libro del buen amor*, del Arcipreste de Hita, aunque con fines retóricos en ocasiones, incluso con referencias bíblicas encubiertas, pueden llegar a entusiasmarlos con el vitalismo de sus enumeraciones instrumentales.

2. Condenas e interpretaciones pragmáticas. Pensamiento simbólico y justificación alegórica de los instrumentos

El dilema, que recorre los largos años del medievo, se había planteado desde la primera emancipación del Cristianismo. La contradicción se establecía entre la presencia de instrumentos en la propia Biblia y la necesidad de diferenciación respecto a la práctica musical del paganismo, que naturalmente hacía gala de una amplia panoplia instrumental, asociada a espectáculos muchas veces decididamente indecorosos.

La labor de los Padres de la Iglesia fue aquí extraordinariamente sutil, pero no difícil, pues siendo hombres de formación clásica, algunos de ellos discípulos de sofistas, pronto encontraron varias posibilidades de intervención respecto a esta circunstancia. Ciertamente, los instrumentos son condenados sin paliativos –pues una religión de la palabra no los necesita de forma vital– basándose en las sugerencias obscenas de algunos de ellos y en la asociación con los espectáculos antes citados. La legislación eclesiástica condenatoria de los instrumentos es abundante en todo el medievo, muestra de la propia existencia y uso de los mismos.

⁵ *Instituta Patrum de modo psallendi*. GERBERT: *Scriptores...*, 1, 8 (En lo sucesivo, GS).

El eremita Pambo, en su *Gerontikón*, del siglo IV, propone no ya una restricción en el campo instrumental, sino prácticamente la supresión de todo canto externo:

*Cui Senex: Vae, inquit, nobis, fili! quoniam veniunt iamiam dies, in quibus relinquent monachi solidum alimentum a Spiritu Sancto declaratum, et sectabuntur cantica ac modos musicos. Quae enim compunctio, quales lacrymae ex modulis proveniunt? Nam qualis compunctio sit monacho, dum in ecclesia, aut cella consistens vocem suam boum instar extollit? Si enim in conspectu Dei adstamus, cum magna compunctione, non vero in elevatione vocis nos adsistere oportet. Neque enim monachi in nanc eremum secesserunt, ut Deo adsistentes vocem extollant, aut cantica modulentur, vel modulas concinnent, manusque agitent, et pedes discurrendo moveant: sed magno cum timore ac tremore, lacrymisque et suspiriis, cum reverentia atque bene compuncta et moderata humili voce preces Deo nos offerre oportet.*⁶

Afortunadamente, la tendencia rigorista no se impuso, y si bien los instrumentos se rechazan, se justifica la presencia de la música con diverso género de argumentos, sin dejar lugar a dudas sobre la primacía del canto, capaz de reenviar como glorificación las mismas palabras que habían sido reveladas. San Juan Crisóstomo, por ejemplo, puso de relieve los aspectos funcionales de la música para el recién nacido, para acompañar las labores de telar y en otros trabajos, defendiendo lo que de placer y valor moral hay en los salmos, creación de Dios, como oposición a los lascivos cantos de los paganos. Del mismo modo, San Basilio reflexiona en varios frentes, en una conocida carta a su amigo Gregorio, donde apunta hacia el sentido de oración que tienen los cantos sagrados, introduciendo en el alma una especie de paz interior, preludio de la purificación.

La preferencia por la música vocal sacra sobre la instrumental y secular es manifiesta en un tratado sobre los tonos salmódicos, atribuido a Hucbaldo, aunque sin duda es aún más destacable el hecho de que casi invita a imitar el nivel interpretativo de los instrumentistas y cantantes profanos de ambos sexos, frente a la desidia de los cantores de la música sagrada:

*Citharoedae et tibicines, et reliqui musicorum vasa ferentes, vel etiam cantores et cantatrices saeculares omni student conatu, quod canitur sive citharizatur; ad delectandos audientes artis ratione temperare. Nos vero, qui meruimus verba maiestatis in os sumere, nonne sine arte et negligenter proferimus cantica sanctitatis, ac non magis artis decorem in sacris assumimus, quo illi abutuntur in nugis?*⁷

⁶ GS, I, 3.

⁷ HUCBALDO, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulantis*, GS, I, 215. La cita de Bowles recogida en la nota 4 no entra en contradicción con este testimonio tan valioso, puesto que su reflexión alude más bien a los últimos siglos de la Edad Media.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero para esta ocasión nos resultan suficientes los presentados, en la medida que denotan una visión pragmática, que permite extraer de la cultura clásica aquellos elementos susceptibles de una remodelación moral, adecuada para la joven y pujante religión.

Otras veces, como Théodore Gérold⁸ ha puesto de relieve, se valoraba la presencia de los instrumentos en el Antiguo Testamento y en el Templo de Jerusalén como una especie de concesión de los designios divinos a un pueblo –el judío– especialmente propenso a veleidades, como la adoración del becerro de oro, que requeriría esa edulcoración de su vivencia religiosa en función de la misma superficialidad, frente al purismo de quienes creían en la nueva religión, que ya había dejado de ser una simple secta en el vasto marco del imperio romano.

Pero, en una tercera vía, se argumentó con un procedimiento que habría de tener ecos durante más de mil años y que no es sino la llamada *interpretación alegórica de los instrumentos*.

Efectivamente, desde los Padres de la Iglesia de los primeros siglos, hasta el otoño de la Edad Media, encontramos una inmensa colección de interpretaciones alegóricas, muchas veces repetidas sin variación a lo largo de un buen número de siglos. Esta concepción pasa también a los teóricos medievales, como un recurso para prescindir del problema en sí que supone la existencia de instrumentos, y se mezcla con otros factores determinantes de la cosmovisión medieval. Vayamos por partes.

Es sabido que la Edad Media, como subraya Huizinga, no desconoció el pensamiento genético. Este autor cita los árboles de numerosas ramas que explican toda la génesis del Derecho. Nosotros podemos recordar los numerosos árboles didácticos que explican todo lo concerniente a la notación de la música mensural, con sus más prolíficas ramas llenas de cada vez más pequeñas figuras. Pero frente a esta posibilidad o frente a los mecanismos de la lógica formal, el Medioevo tuvo una gran constante en el llamado pensamiento simbólico, un «cortocircuito espiritual»,⁹ como apunta Huizinga. «El pensamiento –prosigue este autor– no busca la unión entre dos cosas, recorriendo las escondidas sinuosidades de su conexión causal, sino que la encuentra súbitamente por medio de un salto, no como una unión de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad».¹⁰ En consecuencia, cualquiera que sea el elemento que genera la relación insospechada, da lugar a una elevación de uno de los términos puestos en paralelo e irrumpe una posibilidad mística. Es el realismo frente al nominalismo, y es el realismo en el sentido medieval en la base del pensamiento simbólico, o sea, los *universalia ante rem*. El paso del nominalismo, en el marco del pensamiento simbólico, a la alegoría no ha de extrañar, y desde los tiempos de Martianus Capella, tan leído en la Edad Media hasta el último resplandor de este enorme periodo histórico, el simbolismo hecho imagen, el simbolismo revestido de plasticidad y tipificado en sistemas alegóricos, se constituye en una de las vigas maestras de la cosmovisión medieval.

⁸ GÉROLD, T. H., *Les Peres de l'Église et la musique*, París, 1931.

⁹ HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, p. 289. Alianza Universidad. Madrid, 1978.

¹⁰ *Ibid.*

Los instrumentos musicales, moral y canónicamente despreciables, no lo son en la medida absoluta como para no poder representar una realidad de índole superior, pues en la mentalidad simbólica es preciso que una realidad aluda a otra, que siempre es superior y con cuya contigüidad aquella misma se dignifica. Si una modesta nuez puede simbolizar a Cristo, siendo la corteza su naturaleza humana, la parte blanda la divina, y el tabique del interior la mismísima cruz,¹¹ es evidente que los instrumentos musicales citados en la Biblia, y algunos más reales, pueden ofrecer inmensas posibilidades para el desarrollo de la mentalidad simbólica a través de curiosas asociaciones de ideas que se articulan incluso en auténticos sistemas, cuya repetición lleva al tedio y al formulismo.

Cristo, que fue llamado «*doctor in arte citharandi*», por Michel de Pressoir (el cual murió a principios del siglo XIV), representaba en su sacrificio -ya desde los tiempos de San Niceto- la tensión de la carne en la cruz, carne que había sido secada previamente con el ayuno del desierto, a la manera de las cuerdas de la cítara, hecha de tripa, que se seca y se tiende en una madera cuya imagen no podía ser más que la propia cruz.¹² Del mismo modo, los timbales son membranas tensas, cuyo cuero seco representa la carne incorrupta; las trompetas son la voz de Dios, o de los propios apóstoles, mientras que los tubos del órgano son la voz de la predicación y los platillos aluden al júbilo, como si de labios se tratase. El propio hombre es, muchas veces, un instrumento en manos de Dios, que armoniza su cuerpo y su alma, así como su propia existencia en el mundo.

Ya San Agustín había practicado este tipo de interpretaciones mil años atrás. Así, comentando el salmo 150, donde se dice «*laudate eum in psalterio et cithara*», establece un sistema simbólico muy completo del que sale victorioso el salterio, que representa la elevación del sonido, el sentido celeste, la predicación del Verbo y los milagros de origen divino, frente a la cítara, cuyas cualidades, complementarias totalmente, son respectivamente el descenso del sonido (por la posición de la caja de resonancia), lo terrestre, las buenas acciones y el sufrimiento carnal.¹³

La consecuencia es evidente. Los testimonios en esta línea no pueden resultar útiles para la organología, pues la finalidad mística de la asociación impide que los diversos autores se recreen en particularidades constructivas o sonoras bien matizadas del instrumento. Se da el caso incluso de que los números de cuerdas atribuidos a ciertos instrumentos no coinciden con las reproducciones iconográficas más detallistas, pero sí coinciden con números privilegiados, como el siete, o como el diez del decálogo. Solo a principios del siglo XIV, cuando el pensamiento simbólico se había esclerotizado demasiado -pero cuando no era menos abundante- y cuando incluso deja de tener el sentido trascendente y místico, para dejar paso a comparaciones impensables en que lo superior puede aludir a lo inferior, teñidas de un nuevo espíritu civil, menos teocrático, la teoría musical, muy lenta de reflejos, deja traslucir los cambios que se estaban operando y adopta una posición de mayor atención real -no alegórica- al problema de los instrumentos musicales, dignificándolos en sí, sin recurrir a la justificación alegórica.

¹¹ Uno de los ejemplos característicos que refiere Huizinga (*op. cit.*).

¹² GÉROLD, TH., *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

3. La música como disciplina liberal

Pero si a principios del siglo XIV nos vemos obligados a dejar constancia de un cambio en uno de los asientos intelectuales del mundo medieval –a saber, el simbolismo y su organización en procedimientos alegóricos–, también esa misma fecha va a ser decisiva para registrar un cambio de orientación en el otro gran concepto del pensamiento musical del medievo.

Este otro gran pilar de la cultura teórica medieval es la propia concepción de la educación. Ello nos llevará a la segunda gran confluencia de causas que explica el particular papel de los instrumentos musicales en los teóricos de este periodo. La clasificación de las artes liberales es otra de las piedras basales de la educación medieval, a lo largo de sus mil años de acontecimientos, porque coloca a la música en un marco académico y posibilita la división de la misma en partes y géneros, que son precisamente las cuestiones que nos permitirán esbozar las líneas de evolución en las que insistíamos al comienzo.

El concepto de artes liberales procede de la Antigüedad, y en el helenismo hubo diversas conformaciones de las mismas. Fue Martiánus Capella, siempre tan citado por todos los autores medievales –sin exceptuar a los teóricos de la música– quien, en los inicios de este periodo, establece en sus *Bodas de Filología y Mercurio*, una división en siete artes, que después se organizan en el *Quadrivium* y en el *Trivium*.¹⁴ Previamente, hubo intentos de inclusión de la arquitectura y la medicina, pero siendo la arquitectura demasiado material, se prescindió de ella. Del mismo modo, una medicina concebida como atención al cuerpo y a la enfermedad parecería impropia en un marco tan estrictamente conceptual como el del *Quadrivium*. Lo mismo ocurre con la pintura, que renace en su dignidad teórica precisamente en el Quattrocento italiano. Con todo, y como muestra de la evolución no lineal del pensamiento medieval, es preciso dejar constancia de la inclusión de tratados de medicina completando diversas exposiciones sobre las siete disciplinas liberales, dándose el caso de que algunas clasificaciones tratan de retomarla como ciencia, hacia el siglo X, y de forma más decidida, como veremos, a principios del XIV. Son precisamente estas dos fechas, una en el centro temporal de la propia Edad Media, y otra en sus finales, las que, junto con la concepción fundacional y sumamente reiterada de Boecio, en el extremo inicial de este enorme arco temporal que abarcan los siglos medievales, las que muestran los tres grandes momentos de tensión intelectual en los que podemos detectar cambios cualitativos en la concepción de los instrumentos desde el punto de vista de la teoría.

Esta evolución puede articularse comparando las modificaciones que sufren algunas de esas ideas, auténticas ideas fijas, de la teoría musical, como son los conceptos de *arte* frente a *artificio*, la oposición de *músico* y *cantor* y, muy especialmente, la lenta, pero sustancial, modificación que experimentan las distintas *clasificaciones de la música*.

¹⁴ CURTIUS, E. R. *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. 1, cap. III. Fondo de Cultura Económica. México/Madrid/Buenos Aires, reimpr. 1976. Sobre el papel de la música como arte liberal existen diversos trabajos, de BACHMANN, W.; FELLNER, K. G.; HAUSCHEN, H. y LIPPMANN, E.A., entre otros, relacionados por HUGUES, A., *Medieval Music, The sixth liberal art*. Toronto University Press, 1974 (rev. 1980).

Los tres grandes bloques de análisis serían:

1) Concepción casi puramente matemática, con raíz pitagórica, de la música, asentamiento indiscutido de la música en el *Quadrivium* y oposiciones dogmáticas entre *ars/artificium*, paralela a la igualmente tajante dicotomía *musicus/cantor*. San Agustín y Boecio, por su inmensa repercusión posterior, como autores clave, sin olvidar a San Isidoro y Casiodoro.

2) Aparición de una corriente neoplatónica, neoplotiniana más exactamente, donde la característica explicación cosmológica mediante *emanaciones* cada vez más materiales, a medida que se separan de la divinidad. Se traduce musicalmente en una decisiva renovación de la clasificación de la música y de sus propias divisiones internas. Regino de Prum, como ha visto muy acertadamente Calvin M. Bower, sería el punto de inflexión.

3) Irrupción del aristotelismo, con positivas consecuencias para la música. Cambio decisivo de mentalidad sobre los aspectos manuales de la práctica musical, crisis del sistema de las siete artes, nuevas divisiones de la música, referencias más provechosas organológicamente y tratamiento teórico más detenido en Jerónimo de Moravia, Johannes de Grocheo, Pietro de Abano, entre otros.

3.1 Música como ciencia. *Ars/artificium*. *Musicus/cantor*

Fue, sin duda, San Agustín uno de los artífices del papel que habría de ocupar la música en los siglos posteriores. Su famosa definición de la música como «*scientia bene modulandi*» habría de tener amplio eco posterior, aunque no siempre con el desarrollo justificativo que San Agustín esgrimió para explicar el carácter científico de esta disciplina. De hecho, la sutileza psicológica de Agustín desaparece en tratadistas posteriores, al tiempo que la orientación especulativa asume una mayor relevancia teórica, primacía que resultaba menos tajante en su caso.¹⁵ La inclusión en el *Quadrivium* y la propia valoración de Boecio, otra de las autoridades para el mundo medieval que se inauguraba por entonces. En Casiodoro queda patente también la vinculación al número como disciplina científica:

*Nunc de musicae partibus, sicut est a maioribus traditum, disseramus. Musica est disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur; quia aliquid sunt bis, qui inveniuntur in sonis; ut duplum, triplum, quadruplum, et bis similia, quae dicuntur ad aliquid.*¹⁶

Un diálogo del *Scholia enchiridis*, del s. IX, insiste en la afortunada definición:

*Discipulus - Musica quid est? Magister - Bene modulandi scientia.*¹⁷

¹⁵ CORBIN, S., «Musique speculative et cantus pratique. Le rôle de Saint Augustin dans la transmission des sciences musicales», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5, 1962, pp. 1-12.

¹⁶ CASIODORO, *Institutiones musicae*. GS, 1, 16.

¹⁷ *Scholia enchiridis* GS, 1, 173. Una edición actual de los tratados *Musica* y *Scholia enchiridis* en Hans SCHMIDT: *Musica et Scolica enchiridis una cum aliquis tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium manuscriptorum*. München, Beck, 1981.

La sustitución de *modulandi* por *canendi* supone una desvinculación del concepto grecolatino implícito en San Agustín, al tiempo que reconoce el papel hegemónico del canto frente a cualquier otra posibilidad. Así, en el *Diálogo* de Odón leemos:

D. Quid est Musica?

*M. Veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via.*¹⁸

No es de extrañar que, varios siglos después de San Agustín, y precisamente en uno de los tratados de notable difusión para la enseñanza práctica de la música, *Musica enchiridis*, aún se siga recurriendo a la explicación de la ciencia musical como disciplina matemática y abstracta, propia del intelecto, sin mezcla de nada corporal, como había enseñado Boecio, a quien, por otra parte, se cita unas líneas después:

D. Quae sunt Mathesis disciplinae?

M. Arithmetica, Geometrica, Musica, Astronomia.

D. Quid est Mathesis?

M. Doctrinalis scientia.

D. Quare doctrinalis scientia?

M. Quia abstractas considerat quantitates.

D. Quae sunt abstractae quantitates?

*M. Quae sine materia, id est, admixtione corporali, solo intellectu tractantur.*¹⁹

La consecuencia inmediata de este deslindamiento de la música respecto de las *artes mechanicae*, se traduce en una serie de divisiones, de las que deriva una rígida oposición entre el ejercicio práctico de la música y su conocimiento científico (que no excluye la interpretación moral, sin embargo), igualmente muy extendidas. A modo de ejemplo, citamos primeramente los tres géneros de música que establece Boecio:

*Principio igitur de musica disserenti illud interim dicendum videtur, quot musicae genera ab eius studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in citbara vel tibiis ceterisque, quae cantilena famulantur.*²⁰

Acto seguido, tras describir la música mundana (producida por la armonía de los cuerpos celestes) y la humana (o conjunción interna del propio hombre) señala:

¹⁸ GS, I, 252. Aunque se adjudicaba la autoría de este *Diálogo* a Odón de Cluny, investigaciones posteriores lo atribuyen a un benedictino de Lombardía.

¹⁹ *Musica enchiridis*, GS, I, 193.

²⁰ BOECIO, *De institutione musicae libri quinque*, I, 2. Ed. G. Friedlein, 1867.

*Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, ve! bis, quae ad aquam moveatur; aut percussione quadam, ut in bis, quae in concava quaedam aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni.*²¹

La música de instrumentos (que en Boecio incluye a los instrumentos y también al propio canto) se presenta en Casiodoro con una acertada división no menos significativa:

Instrumentorum musicorum genera sunt tria: percussionale; tensibile; inflatile. Percussionalia, ut sunt acitabula aenea et argentea, vel alia, quae metallico rigore percussa, reddunt cum suavitate tinnitum.

Tensibilia sunt cbordarum fila, sub arte religata, quae a modo plectro percussa mulcent aurium delectabiliter sensum: in quibus sunt species cythbararum diversarum.

*Inflatilia sunt, quae spiritu reflante completa, in sonum vocis animantur; ut sunt tibiae, calami, organa, pandoria, et caetera huiusmodi.*²²

San Isidoro, por su parte, ofrece unas subdivisiones que nos interesa recordar. En general la música puede dividirse en armónica, rítmica y métrica, pero también introduce una nueva división, que puede motivar una cierta anfibología, en armónica, orgánica y rítmica, y que alude, respectivamente, al canto, a los instrumentos de viento y, en tercer lugar, a los de cuerda y percusión:

*Ad omnem autem sonum, qui materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae impulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces; aut flatu, sicut per tubam, vel tibia; aut impulsu, sicut per cytharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum (sonorum), est (...). Secunda divisio est organica, in bis, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur; ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandora (pandoria), et bis similia instrumenta. Organum vocabulum est generale omnium musicorum vasorum. Hoc autem, cui folles adhibentur, alio nomine Graeci adpellant. Ut autem organum dicatur, magis ea (vulgaris) est Graecorum consuetudo.*²³

E inmediatamente, obsérvese en San Isidoro la tradición de los padres de aunar la tradición grecorromana con la bíblica para explicar el origen de algunos instrumentos de viento:

Tuba primum a Tyrrhenis inventa, de quibus Virgilius: Tyrrhenuesque tuba mugire per aethera clangor. Adhibebatur autem non solum in praeliis, sed et in omnibus festis diebus propter laudes vel gaudii claritatem. Unde et in psalmo dici-

²¹ *Ibid.*

²² CASIODORO, *OP. CIT.*, GS, I, 16.

²³ SAN ISIDORO, *Sententiae de musica*. GS, I, 21

*tur: Canite in initio mensis tuba, et in die insigni Solemnitatis vestrae; praeceptum enim fuerat Iudaeis, ut initio novae lunae tuba clangent, quod etiam adhuc usque(bucusque) faciunt. Tibias excogitatas in Phrygia ferunt.*²⁴

Y por fin, la tercera división, rítmica, que acoge instrumentos de percusión y las diversas especies de cítaras, en tanto que punteados. A veces, en medio de digresiones mitológicas, parece que el obispo hispalense quiere acercarse a la propia realidad del sonido, como cuando describe el carácter onomatopéyico de ciertos nombres o menciona con detalle una especie de timbal:

*Tintinabulum de sono vocis nomen accepit, sicut et plausus manuum, stridor valvarum. Symphonia vulgo adpellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta (extensa) quam virgulis hinc et inde musice feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus.*²⁵

Como Boecio, también San Isidoro va a ser sumamente reiterado, como se puede comprobar en Rabano Mauro y en tantos otros. Citábamos antes a Gil de Zamora, tan distante cronológicamente. Veamos prácticamente las mismas palabras en el tratado *Musica disciplina*, del siglo IX, de Aureliano de Reomé.

*Igitur ad omnem sonum, qui materia cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est barmonica, quae ex vocum cantibus constat, secunda organica, quae ex flatu subsistit, tertia rhythmica, quae chordarum administratur intensione, pulsuque digitorum numeros recipit.*²⁶

El concepto de *musicus* que se establece con estas premisas no puede estar más alejado de la práctica musical. El capítulo 34 del primer libro de las *Institutiones Musicae*, de Boecio, fue referencia común en numerosos autores de la Edad Media. Allí se reclama la vertiente especulativa como evidentemente más digna que el mero artificio, y se recuerda que los instrumentistas toman su nombre del instrumento que tocan (como los citarodas o aulotas) frente a quien emplea su raciocinio sobre el hecho musical, a quien propiamente se puede calificar de *musicus*:

*Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.*²⁷

Y también en ese mismo capítulo establece una nueva triple división, en la que en el lugar más bajo coloca a los que, por simple artificio, tocan instrumentos; después vienen los poetas, también desprovistos del sentido de la especulación, aunque dotados de un cierto instinto natural; finalmente, estaría el músico, capaz

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ AURELIANO DE REOMÉ, *Musica disciplina*, GS, I, 34. Ed. actual en *Corpus Scriptorum de Musica*, 21 (CSM en lo sucesivo).

²⁷ BOECIO, *OP. CIT.*, I, 34.

de juzgar con discernimiento sobre todo lo anterior, desde un punto de vista totalmente racional.

Siglos después todavía sería de uso común esta consideración. Aureliano de Reomé la aplica de forma más concreta, en cuanto que no habla de instrumentistas o poetas con los ojos puestos en la Antigüedad, como Boecio, sino que opone el músico a la figura del cantor, señalando además de qué manera las actividades musicales de tipo parcial producen denominaciones limitadas (citaroda, de cítara, por ejemplo), frente a la universalidad del concepto de *músico*:

*Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter Grammaticum et simplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem. Etenim artificium corporale quasi serviens famulatur; ratio vero quasi domina imperat: quia nisi a ratione vegetetur opus, manus operantis inaniter laborant. Nam omnis ars atque disciplina honorabilior naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu opereque expletur. Multo enim est maius scire quod quisque faciat, quam illud facere quod sciat. Unde fit, ut speculator rationis nullo indigeat actu operationis, manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Iam vero quanta sit gloria artis musicae, hinc valet intelligi, quod caeteri artifices non ex disciplina, sed ex ipsis acceperunt vocabula instrumentis, ut malleator a malleo, et citharoedus a cithara, et caeteri quique, qui a suorum instrumento operum cepere vocabula. Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio assumit speculationis (...). Etenim in tantum distare videntur inter se musicus et cantor, quantum magister et discipulus (...). Et sicuti reus ante censorem, ita cantor ante musicum adstare videtur.*²⁸

Comparable a un ebrio para Cotton, el cantor no sale mejor parado en Guido –pese a ser este autor de textos fundamentales, de clara preocupación didáctica– cuando define como bestia a quien hace sin saber lo que hace:

*Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica,
Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia.*²⁹

Pero por más que estos conceptos se repitan hasta tiempos muy posteriores, hasta el mismo Renacimiento, tenemos la obligación de detectar aquellas variantes que suponen algún tipo de cambio cualitativo,³⁰ con independencia, como

²⁸ AURELIANUS DE REOMÉ, A., *OP. CIT.*, GS, I, 38-39. CSM, 21.

²⁹ GUIDO D'AREZZO, G., *Regulae musicae rbitmiae*. GS, 11, 25.

³⁰ Se han hecho algunas otras interpretaciones de la mencionada dicotomía *musicus/cantor*, vinculando estas categorías a los conceptos teológicos y cosmológicos de las esferas y los ángeles, respectivamente (Hammerstein, R.) o bien indagando en el origen griego o romano, correspondiente al *musicus* y al *cantor*, respectivamente, en función de la propia dicotomía de la tradición histórica grecorromana (Gurlitt, W.) sin que falte una visión del cantor que une conceptos de música natural y artificial, asumiendo un papel que recoge responsabilidades variadas, desde el cantor eclesiástico hasta el propio compositor (H. Huschen). HUGUES, A., *Medieval Music, The sixth Liberal Art*. Toronto University Press, 1974 (rev. 1980).

ya señalamos, de que sean coetáneas de las teorías más asentadas. Este hecho se dará con claridad desde la segunda mitad del siglo XIII, aunque previamente hay algunas variantes teóricas de interés.

3.2 Un brote de neoplatonismo y la consistente presencia de los instrumentos en la teoría musical del Renacimiento carolingio

Aunque ya hemos citado a teóricos de los siglos VIII al X para dejar constancia de algunas reiteraciones sobre temas recurrentes de la teoría musical, lo cierto es que los teóricos ligados al entorno temporal y geográfico de lo que se ha denominado –en los aspectos culturales– Renacimiento carolingio ofrecen diversas reflexiones de interés, algunas claramente novedosas en el ámbito que nos ocupa, reflejo de la eclosión intelectual de dicho renacimiento de las artes y del pensamiento. Rabano Mauro, que estudió con Alcuino, el gran artífice del relanzamiento intelectual carolingio, aunque con intereses en diversos campos del saber, también teorizó sobre la música, recogiendo y aun incrementando la famosa relación de instrumentos de las *Etimologías* isidorianas, de la que también quedaría huella en Amalario, Bartholomaeus Anglicus y Gil de Zamora, entre otros.

Así, por ejemplo, como prueba de lo señalado al principio de este trabajo, en relación con el carácter extremadamente sutil de los cambios y novedades que se deslizan en la repetitiva teoría medieval de la música; la tenemos en el mismo tratado que citábamos en el epígrafe anterior y, por cierto, con un detalle de interés para nuestro tema. Compárese el texto que sigue, del tratado *Musica disciplina* (mediados del siglo IX) respecto a la tercera división de la música con el citado más arriba de Boecio:

*Tertia est musica, quae in quibusdam consistit instrumentis: videlicet ut sunt organa, citbarae, lyrae, et caetera plura. Sed istud, quod in instrumentis positum est, a musica scientia intellectuque seiunctum est, administraturque aut intensio-
ne, ut nervis; aut spiritu, ut tibis; vel bis, quae aqua moventur; ut organa; aut percussione quadam, ut in bis, quae ad concava aerea feriuntur; atque inde diversi afficiuntur soni.*³¹

Como puede observarse, el texto de Aureliano sigue literalmente a Boecio, hecho habitual en este autor. Ahora bien, en Aureliano aparece una mención concreta al órgano, que no está presente en Boecio. Un reciente artículo de Michel Huglo nos ha dado la clave de este hecho. Según este autor, Boecio no menciona el órgano porque en su tiempo era todavía una «prerrogativa imperial». ³² Por otro lado, M. Huglo recuerda el ofrecimiento que Constantino Coprónimo hace a Pipino de un órgano en el año 757 (que considera como el inicio de una evolución que habría de intensificarse en el siglo XVI) y, tiempo después, en el 826, la construcción de

³¹ GS, I, 33. CSM, 21.

³² HUGLO, M., «Deux sequences de musique instrumentale», *Revue de Musicologie*, tomo 76, 1990, pp. 77-82.

un órgano en el palacio de Aix por parte de un veneciano a quien se le concederá la abadía de St. Sauve, cerca precisamente de St. Amand, «donde el sabio Hucbaldo enseña a los niños los rudimentos de la música, ilustrando la teoría por medio de ejemplos prácticos que toca en la cítara o en el órgano (*hydraulia*)». ³³

Y puesto que estamos ahora moviéndonos en una época y en un espacio que en lo cultural ha sido denominado el Renacimiento carolingio, no podemos dejar de citar que no fue solo el órgano el instrumento empleado en este momento en la práctica litúrgica (y con más lógica en la música profana), sino que las referencias a otros instrumentos nos han quedado incluso en la propia teoría y, con mayor rotundidad, en otro tipo de testimonios. Nada menos que el difundido *Musica enchiriadis* reconoce la posibilidad de mezclar instrumentos con las voces humanas en el *organum*:

Possunt enim et humanae voces, et in aliquibus instrumentis musicis non modo binae et binae, sed et ternae ac ternae hac sibi collatione misceri... ³⁴

Los aspectos didácticos adquieren ahora una enorme relevancia y los niveles de especulación retroceden abiertamente, como se hace evidente recorriendo las páginas de Hucbaldo, Odón o Guido de Arezzo. Parece que cuando se tocan cuestiones generales se sigue diciendo lo mismo, pero aquí también se detectan los cambios sutiles a los que aludíamos en el comienzo de estas líneas.

Regino de Prum, por ejemplo, sigue directamente a Boecio en su concepción del *musicus*:

Interea sciendum est, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur; sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus eius sensus enodare. ³⁵

Pero su división de la música se reviste con ideas inéditas en la teoría musical de los siglos precedentes. Dicha división de la música deja ya -parcialmente- de lado la tripartición boeciana, y opera en una doble vertiente: música natural y música artificial. Cierto es que en la música natural tiene cabida la música celeste de Boecio, así como la humana y la producida por seres irracionales, pero esta música natural consiste fundamentalmente en la que da gloria a Dios mediante el canto, con sus diversos modos.

³³ *Ibid.*, p. 79.

³⁴ *Musica enchiriadis*, GS, I, 166. Esta práctica se confirma con otras referencias teóricas que han sido estudiadas por diversos autores. Por la importancia de las mismas remitimos a M. HUGLO en el artículo antes citado, y muy especialmente a la antes citada edición crítica de SCHMID, H., *Musica et scolica enchiriadis*, Munich, 1981. Según parece, el manuscrito de Valenciennes de *Scolica enchiriadis* había escrito «braci» en lugar de «cithara», como aparece en otras fuentes, es decir, una viola de brazo, lo que constituye, al decir de HUGLO una lección importante para la organología (art. cit.) convenientemente estudiada en el aparato crítico de la edición de H. SCHMID. Véase también HUGLO, M., «Les instruments de musique chez Hubald», *Hommage a André Boutémy*, Bruxelles, 1976, *Latomus*, 145, pp. 178-196. En autores como Scoto Erígena hay también detalles de interés en esta línea, especialmente sobre la mixtura de voces e instrumentos.

³⁵ REGINO DE PRUM, *Epístola de harmonica institutione*, GS, I, 246.

Invenitur vero in naturali musica, id est, in cantilena, quae in divinis laudibus modulatur, quatuor principales toni, qui ita graeco vocabulo nuncupantur: authenticus protus, authenticus deuterus, authenticus tritus, authenticus tetrardus. Ex quorum fontibus alii quatuor manant, qui ita vocantur: plaga protii, plaga deuteri, plaga triti, plaga tetrardi.³⁶

Como complemento, la música artificial se deriva del humano ingenio y tiene que ver con los instrumentos. Nótese que aquí se eleva el canto sacro al primer apartado, que en Boecio estaría dentro de la propia música con instrumentos, y que se otorga una especificidad al campo de los instrumentos, que adopta la subdivisión de Casiodoro en *tensibile, inflatile y percussibile*.

Restat, ut de artificiali breviter videamus. Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis. Et haec similiter in tria genera dividitur, videlicet in tensibile, inflatile, et percussibile. Tensibile si intensione chordarum, ut puta in lyra, cithara, harpa, et huiusmodi. Inflatile autem, quod spiritu vel vento impellitur, ut in tibus, musis, fistulis, organis, et his similibus. Percussibile vero est, quod aliis instrumentis, cum pulsu et quadam percussione feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni, ut in cymbalis, tympanis, et cetera.³⁷

Pero acto seguido (y lo mismo se advierte en otros pasajes) irrumpe la clave que permite interpretar estos conceptos y que, como ha visto Calvin M. Bower,³⁸ tienen una clara raíz plotiniana, en relación con el auge y reconsideración de estas teorías a partir de los comentarios de Scoto Erígena y de Remigio de Auxerre sobre Martianus Capella.

Omni autem notitiam quod, quamquam naturalis musica longe praecedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicae recognoscere potest, nisi per artificialem. igitur quamvis a naturali nostrae disputationis sermo processerit, necesse est, ut in artificiali finiatur, ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus.³⁹

El citado musicólogo ha puesto de relieve –además de la filiación de este concepto estético– el sentido corporal del sonido en esta concepción, así como la homologación de niveles entre ambas divisiones, entendidas como correlato, en la medida en que lo artificial permite acceder a lo natural, del mismo modo que mediante lo visible nos elevamos a los dominios superiores de lo invisible, en característica progresión (o emanación, si procedemos en sentido inverso) de cuño plotiniana. La idea de la contemplación frente al hecho estético (tan cara a Scoto

³⁶ *Ibid.*, p. 232.

³⁷ *Ibid.*, p. 236.

³⁸ BOWER, C. M., «Natural and artificial music: the origins and development as aesthetic concept», *Musica disciplina*, vol. xxv, American Institute of Musicology, Roma, 1971.

³⁹ REGINO DE PRUM, *OP. CIT.*, GS, I, 236.

Erigena, precisamente) tampoco ha de olvidarse en este contexto, pues permite –como ha visto Tatarkiewicz– desmontar la oposición teoría-práctica mediante la dualidad práctica-contemplación.⁴⁰

Podemos añadir que estos planteamientos dignifican realmente la esencia del sonido material, incluyendo el sonido de los propios instrumentos, sin que quepa confusión con la mentalidad simbólica antes comentada, en cuanto que el concepto de «emanaciones» supone un grado de participación real –una teofanía– en las bondades de las realidades superiores, mientras que la concepción simbólica implica otra construcción mental en la que no cabe insistir de nuevo.

No fue esta una división circunstancial, sino que, ciertamente, se incorpora pronto al acervo teórico de este periodo. Iohannes Cotton así lo confirma, al tiempo que introduce el viejo concepto de sonidos no estables, como los producidos por los animales, o por ciertos dispositivos que forman parte, hasta hoy, de la sabiduría infantil del mundo rural, como juego o a modo de reclamo para las aves:

*Sciendum quoque, quod duo sunt instrumenta omnium sonorum, naturale scilicet, et artificiale; naturale aliud mundanum aliud humanum; et mundanum quidem secundum philosophos est coelestis volubilitatis concursus dissonantia, quae proprie harmonia nominatur. Naturale autem instrumentum humanum dico illas gutturis cavitates, quas arterias vocamus (...). Artificiale vero instrumentum est, quod non per naturam, sed per artificium ad reddendum sonitum adaptatur. Naturalis autem sonus alius est discretus, alius indiscretus; discretus est, qui aliquas habet in se consonantias; indiscretus est, in quo nulla discerni potest consonantia, ut in risu vel gemitu hominum, et latratu canum, aut rugitu leonum. Simili modo discretum et indiscretum sonum in artificiali perpendere potes. Fistula namque illa, qua decipiuntur aviculae, vel etiam olla pergameno superducta, unde pueri ludere solent, indiscretum reddunt sonitum. At vero in sambuca, in fidibus, in cymbalis, atque in organis consonantiarum bene et distincte discernitur diversitas. Illum ergo sonum, quem indiscretum esse diximus, musica nequaquam recipit: solus autem dumtaxat discretus, qui etiam proprie diaphongus vocatur, ad musicam pertinet; est enim musica nihil aliud, quam vocum congrua motio.*⁴¹

3.3 El aristotelismo o la dignificación de la práctica

La huella platónica no había de quedar limitada a los teóricos y pensadores neoplotinianos antes citados. En el siglo XII, Adelardo de Bath, vinculado al platonismo de Chartres, escribe un tratado, titulado *De eodem et diverso*, donde retoma el viejo tema de la música teórica frente a la práctica de forma más sugerente. Introduciendo con fin alegórico a dos mujeres, la Filosofía y la Filoscómia, reconoce en la primera la orientación teórica (práctica al mismo tiempo en alguna medida) y la vertiente puramente práctica en la segunda, que deleita por su sensualidad y diversidad, frente al disfrute intelectual y el sentido unitario de

⁴⁰ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética. I. La estética medieval*, Akal ed. Madrid, 1990.

⁴¹ COTTON, J., *Musica*, GS, II, 234. También en CSM, L.

la primera. Se acepta, por otra parte, que dicho deleite no se da únicamente en las voces humanas, sino también en los instrumentos.

Pero si en el terreno de las letras el siglo XII fue también un verdadero renacimiento intelectual, especialmente en Francia, con Clairvaux, San Víctor de París y Chartres, no podemos decir lo mismo respecto a la teoría musical, no ya en lo tocante a cuestiones organológicas, sino también en lo concerniente a la propia evolución de la polifonía, como ya se ha señalado al comienzo. Es preciso llegar al siglo XIII para que un nuevo aire vivificador irrumpa con fuerza en la teoría de la música. La filosofía aristotélica, conocida de forma más fragmentaria en los siglos anteriores, va a adquirir ahora un inusitado auge. Como es sabido, el mundo árabe y la confluencia de culturas operada en el sur de Europa, especialmente en Sicilia y España, otorgan al Filósofo por excelencia el papel de rector indiscutible de la mentalidad académica de estos momentos. La discusión sobre en qué medida podía conciliarse la filosofía aristotélica con las enseñanzas de la doctrina cristiana había sido dura en las primeras décadas del siglo XIII en las universidades de mayor relevancia del momento. En París, por citar una ciudad y una universidad que iluminan la cultura europea de entonces con brillo sobresaliente, la batalla por el aristotelismo se gana en 1255, exactamente un 19 de marzo, cuando, según refiere M. Huglo, la Facultad de Artes «impone a los enseñantes los tratados de filosofía natural de Aristóteles».⁴² Y aunque es cierto que los *Problemas* de Aristóteles parecen haberse comentado más bien desde ópticas no musicales, la orientación aristotélica quedaba claramente establecida, incluso en términos estrictamente musicales en otras universidades importantes, como Padua o Bolonia. «Cada vez más –apostilla Huglo– los teóricos citarán a Aristóteles al lado de Boecio».⁴³ Teóricos como Lambertus (llamado *PseudoAristóteles*), el propio Franco de Colonia, Jerónimo de Moravia o Juan de Grocheo son incomprensibles sin analizar esta evolución del cuadro filosófico derivada de la irrupción del aristotelismo.

No creemos, por tanto, que pueda interpretarse la dignificación de la práctica musical al margen de la inyección vivificadora para la música suministrada por el aristotelismo. Y, dentro de la práctica, el ámbito aún más problemático de la música instrumental también asistirá a su primera emancipación como objeto de reflexión teórica.

Jacobo de Lieja, conocedor del mundo parisino de finales del XIII, cuyo monumental *Speculum Musicae*, escrito ya en el siglo XIV, tardó tantos años en ver la luz en el *Corpus Scriptorum de Musica*, trasluce este tipo de formación. Así, la posibilidad de que el intelecto especulativo pueda tornarse intelecto práctico, haciendo que las realizaciones manuales adquieran una dignidad inimaginable en los siglos anteriores o, en otras palabras, que es lícito llegar a través de los sentidos al conocimiento de la música, y no solo a través del intelecto (lo que afirma precisamente cuando habla de la música instrumental, entendida como música propiamente dicha o a la que más habituados estamos) constituye uno de sus rasgos originales.

⁴² HUGLO, M., «Bibliographie des éditions et études relatives a la théorie musicale du Moyen Age (1972-1987)». *Acta Musicologica*, vol. LX, fasc. III., 1988.

⁴³ *Ibid.*

Lambertus, llamado *Pseudo-Aristóteles*, ya había asumido aquella distinción entre teoría y práctica proveniente de lo que la tratadística árabe llamaba música especulativa y música activa. Juan de Garlandia, por ejemplo, introduce una división de la música que apunta al pragmatismo propio de los teóricos de la música mensural del siglo XIII. No distingue tan solo entre canto llano y música mensural, como otros autores, lo cual es una división estrictamente práctica sin atisbos de especulación, como es evidente, sino que a estas dos vertientes de la música añade un tercer tipo, precisamente la música instrumental. Que se centre en la música mensural no invalida la consistencia y entidad de esta triple y pragmática división.

Va a ser un dominico, Jerónimo de Moravia, quien, en su *Tractatus*, aborde por primera vez, de forma contundentemente clara, detalles absolutamente relevantes acerca del mundo instrumental. Es preciso que valoremos estas aportaciones de una manera menos descontextualizada de lo que se suele hacer.

Es cierto que su capítulo sobre la afinación de la *vielle* es cita obligada para los organólogos, pero sería impensable si su propia obra no se acogiese precisamente al saber enciclopédico y a la compilación del saber musical desde los tiempos antiguos hasta su propio presente, como una verdadera *summa* musical, a la manera en que Santo Tomás lo hizo para la teología. Ese famoso capítulo es, en efecto, muy importante, pero no lo es menos el dedicado a la ornamentación o floreo de la música vocal, índice, igualmente, de esa aproximación mucho más desprejuiciada al fenómeno sonoro, encuadrable en el marco intelectual y de pensamiento que operaba en el París de finales del XIII.⁴⁴

Los cambios se iban haciendo cada vez más vertiginosos, pues la figura de Johannes de Grocheo, cuyo *Ars Musicae* puede datarse hacia el cambio de siglo, nos demuestra que lo que antes conjeturábamos sobre Juan de Garlandia, pocas décadas anterior, ya es indiscutible en torno al 1300. La triple división de la música en música vulgar, mensurada y eclesiástica, en un orden sorprendente, máxime cuando todavía hacía poco que la autoridad de Franco de Colonia había certificado el carácter subordinado de la polifonía respecto al canto llano, como una frase subordinada respecto a la oración principal, lo que, unido a la atención que dedica a la primera de ellas, no deja lugar a dudas sobre los cambios que se estaban operando. Del mismo modo, no ya los detalles sino la propia concepción aristotélica del conjunto de su obra justifica la positiva valoración que la reevaluación del Filósofo supuso para el arte musical.

Grocheo procede con un sistema argumental sin fisuras, exponiendo las opiniones clásicas, para refutarlas acto seguido. Después prepara al lector, y sugiere que cada lugar geográfico puede presentar sus variantes. Puesto que se refiere a París, donde se estudian las artes liberales, pero también las mecánicas, llega a su ya citada tripartición. Reduce las opiniones tópicas al absurdo y deja lugar a

⁴⁴ No tenemos espacio para reproducirlo íntegramente. Vide COUSSEMAKER, *Scriptores* I, 152 y ss. Editado todo el tratado también por M. Scerba en 1935, el capítulo que mencionamos ha merecido diversos estudios monográficos. Así, PUCCIANI, A., «La descrizione de la viella e della rubeba in Girolamo di Moravia», *Collectanea Historiae Musicae* 4, 1966. El problema de la afinación sigue siendo motivo de discusión musicológica. Vide: PAGE, C., *Voices & instruments of the Middle Ages*. Londres. 1987, especialmente el capítulo 10, pp. 126 y ss. Algunos de los problemas respecto a esta cuestión se tocan en otros trabajos de este simposio, particularmente en los de John Smith y Mary Anne Ballard.

la propia observación, nuevo ejemplo de pragmatismo, como cuando señala la ausencia de sonido en la armonía celeste.

La significación cívica de la *musica vulgaris* es una novedad en el discurrir de la teoría musical. Del mismo modo, las subdivisiones de este apartado ofrecen una cierta confusión y parece que los géneros incluidos en la música instrumental, como los *ductia* o las *stantipes*, no están tan distantes, en el concepto interpretativo, de los que encuadra dentro de las músicas vocales, en el sentido de que también algunos de estos últimos podrían ir acompañados de instrumentos, especialmente por la viella, tan elogiada por Grocheo.

La *stantipes*, por ejemplo, es diversa en su definición dentro de la música vocal a cuando se alude a la *stantipes* propiamente instrumental. En el primer caso parece asociada a un acto masivo, con partes de estribillo a cargo de los propios participantes. En cambio, la *stantipes* instrumental carece del sentido participativo del estribillo y eleva la figura del solista instrumental, dada la dificultad del género.

En los *ductia* el cambio es igualmente notorio, incluyendo, como es lógico, una transformación del *ethos* cívico que se les asigna. En el caso de los *ductia* instrumentales se los asocia con la danza, en un género especialmente refinado, corriendo la parte musical a cargo de uno o varios instrumentistas.

En el mundo italiano, en efecto, el cambio aún es más evidente. Ha sido de siempre muy citado el comentario sobre los *Problemas* de Aristóteles, incluyendo las partes musicales, debido a Pietro de Abano, en los comienzos del siglo XIV. Se ha dicho incluso que las referencias musicales a la práctica instrumental y a los problemas del acompañamiento instrumental son todavía demasiado especulativos, demasiado anclados en el propio mundo aristotélico que se está comentando. Pero cuando el citado polígrafo lanza su *Conciliator*, la visión que subyace no puede ser más clara, pues reivindica un lugar para la medicina en el seno de las siete artes liberales, cuadro disciplinario que el propio Santo Tomás había visto no demasiado tiempo atrás como inadecuado para el tipo de saber del momento. En este texto se establecen algunos interesantes paralelismos con la música de su tiempo, proponiendo una visión más equilibrada entre sentido y razón. Al hablar de la división de la música en mundana, humana y orgánica, sigue a Boecio, pero la tercera división nos interesa especialmente, pues no cabe duda del sentido concreto de la sonoridad instrumental que revelan sus observaciones.

Sin perder de vista que sus intereses están en la línea de conciliar la medicina con las artes liberales, adquiere mayor relevancia el desarrollo descriptivo de los instrumentos. Partiendo del monocordio, del que nacen inmediatamente los policordios, ejemplifica con instrumentos de la época. Así, la *rubeba*, la *ziga* de cuatro cuerdas y la *viella* de cinco, hasta llegar a siete y luego a diez, estos dos números de amplias resonancias míticas. Describe la *rubeba* con detalle, hablando de la afinación y de la tesitura, y sigue aquí a Jerónimo de Moravia. G. Vechi ha puesto de relieve la relación del ámbito limitado de la *rubeba* con un tipo de *organum* a dos voces, de escasa tesitura, citado expresamente por Abano.⁴⁵ Por último, estudia los instrumentos según su sonoridad y su adecuación a los

⁴⁵ VECHI, G., «Medicina e musica. Voci e instrumenti nel *Conciliator* (1303) di Pietro da Abano». *Quadrivium*, VIII, Università degli Studi di Bologna, 1967.

diversos espacios externos o interiores. Al hablar de los tres géneros de la música griega, que implicarían un total de 54 cuerdas, señala que los modernos, o sea, en su propio tiempo, se han puesto hasta 64 cuerdas, como sucede en el canon.

Es cierto que en el comentario a los *Problemas* de Aristóteles se habla del medio canon,⁴⁶ lo que puede certificar la opinión –como la de C. Page, antes citada– según la cual la referencia a los instrumentos carece de alusión real a los utilizados en su propia época, pero el paralelismo textual que se desprende de este otro tratado, el *Conciliator*, respecto al comentario de Aristóteles nos asegura el conocimiento y la dignificación de los instrumentos que vivía la música italiana en torno al cambio de siglo.

Para el caso español, donde la documentación literaria e iconográfica es abundante, la literatura teórica se limita al *Ars musica*, de Gil de Zamora.⁴⁷ Las cuestiones principales que conviene recordar respecto al tratamiento de los instrumentos en este autor son las siguientes:

1) Aunque habla de la música instrumental al establecer ciertas divisiones de la música, el grueso de sus referencias a este campo se halla en el capítulo xvii.

2) Es evidente que el capítulo sigue muy de cerca a San Isidoro, aunque hay diferencias estilísticas y diversas variantes y añadidos, como veremos a continuación.

3) Una de esas diferencias es la cita de instrumentos más actuales o característicos del mundo hispánico del momento, que reconoce como surgidos posteriormente (pues en el párrafo anterior menciona los orígenes míticos de algunos otros instrumentos, de ahí el sentido de actualización del término *postremo*) y que son el canon, el medio canon, la guitarra y el rabé, citados sin descripción de ningún tipo:

Canon et medius canon, et guitarra, et rabe fuerunt postremo inventa.

En cambio, al referirse al *pandorium*, tras describirlo como instrumento pastoril, a base de cañas de diversos tamaños unidas entre sí, según el modelo que habría creado el propio dios Pan (es decir, como flauta de Pan) como ya hiciera San Isidoro –a quien cita expresamente– atribuye otra acepción⁴⁸ a dicho término, en el sentido de pandero, como instrumento redondo a base de un bastidor de madera y piel tensada, que se toca con las manos y cuya asociación con la flauta es tan adecuada que mantiene en vigilia a quienes han de permanecer despiertos y propicia el sueño en quienes se acuestan:

Est etiam pandorium instrumentum rotundum, cum pergameno extento super lignum quod manibus tangatur. Ad hoc fistulis se excitant vigiles et earum melodiae suavitate ad dormiendum citius et suavius provocantur in lectulis quiescentes.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ AEGIDIUS DE ZAMORA, J., *Ars Musica*, ed. MICHEL ROBERT TISSOT, CSM, 20. American Institute of Musicology, 1974.

⁴⁸ Con ese nombre la moderna organología alude también a un instrumento de cuerdas. Vide R. ÁLVAREZ, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad media*. 3 vol. Universidad Complutense, Madrid, 1982, vol. 1, pp. 31 y ss, pp. 63 y ss.

4) De no menor interés es la relación de este capítulo con Bartholomeus Anglicus. Este último autor, en el libro 19 de su *De proprietatibus rerum*, presenta un texto prácticamente idéntico al del capítulo XVII del tratado de Gil de Zamora. Es interesante constatar que los instrumentos españoles no aparecen en el texto de Bartholomeus Anglicus. Müller, ya a principios de siglo, consideraba que la fuente era Gil de Zamora, y la copia, la de Bartholomeus Anglicus. Hoy día, por el contrario, parece más verosímil la alternativa inversa,⁴⁹ a saber, que el libro 19 de la obra de Bartholomeus es la fuente del capítulo XVII del tratado de Gil de Zamora, quien lo incrementaría con la mención de instrumentos españoles.

5) Por último, en estrecha relación con el problema anterior está la cuestión de la fecha de redacción del tratado, pues la actual datación aún hace más inverosímil que Bartholomeus haya seguido a Gil de Zamora. En su importante trabajo sobre los cordófonos medievales en España, Rosario Álvarez mantiene la fecha de 1270,⁵⁰ ya propuesta por Müller y muy citada posteriormente. Pero la edición de M. Robert-Tissot, de 1974 –muy mejorada y con más fuentes de partida respecto a la de Gerbert, del s. XVIII– ya había demostrado que, habiendo sido dedicado el *De musica* a un ministro general de la orden de los frailes menores, de nombre Juan, el dedicatario tuvo que haber sido Juan Mincio de Mendivalle, que ostentó dicho cargo de 1296 a 1304, años por tanto en los que ha de colocarse la fecha de la redacción del tratado.

4. Monocordios, campanas y tubos de órganos

No podemos concluir sin antes recordar que existe también una línea de investigación centrada en las divisiones del monocordio, el peso de las campanas o los tamaños de los tubos de órgano⁵¹ que está dando unos sorprendentes resultados, fruto del gran esfuerzo de algunos musicólogos, en lo tocante a la definición de las escalas medievales. Y sobre este tipo de medidas y divisiones, como bien se sabe, la literatura teórica es constante y abundantísima a lo largo del Medioevo. Aunque se pierda el paralelismo con los epígrafes anteriores, donde se dejaba amplio cauce a la propia voz de los teóricos, omitimos la cita de textos, por ser estos, como ya se ha señalado, especialmente abundantes, incluso en siglos posteriores a la propia Edad Media.

Solamente, a título de orientación metodológica, nos parece oportuno recordar aquí la gran labor en este campo de Smits van Waesberghe, quien ya en 1953

⁴⁹ HUGLO, M., «Deux séquences de musique instrumentale», *Revue de Musicologie*, Tome 76, 1990, n.º 1 pp. 77-82. En este reciente artículo reitera M. Huglo que «Le texte de Gilles de Zamora (...) répète celui de Bartolomey l'Anglais qui enseignait a la Sorbonne vers 1240». Es decir, que mantiene lo ya apuntado en su artículo anterior: «Organologie et iconographie médiévales», *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie*, III (1981), pp. 97-113.

⁵⁰ Publicado hacia 1270. ÁLVAREZ, R., *op. cit.*, p. 62.

⁵¹ Siendo el órgano un instrumento admitido sin dubitaciones morales por parte de la Iglesia, las referencias al mismo requerirían un estudio monográfico. En consecuencia, remitimos a las compilaciones bibliográficas de Hughes y de Huglo, citadas en las notas 14 y 54, respectivamente, donde se recogen interesantes investigaciones, algunas de ellas muy directamente vinculadas al mundo de la teoría musical.

había tipificado 17 procedimientos de división del monocordio, a partir de más de un centenar de textos, enmarcados entre los siglos IX y XIII.⁵² Investigadores posteriores ampliaron el campo de trabajo hasta el comienzo del siglo XVI, y es precisamente uno de los más destacados –C. Meyer– quien, en un reciente trabajo, valora las aportaciones de M. Markovits –otro de los grandes estudiosos de este tipo de cuestiones– destacando que la contribución de Michael Markovits a la historia de la génesis del sistema acústico y de las escalas en la época carolingia y otoniana abre sin embargo abundantes perspectivas que auguran sobre la posición central de estas medidas en la constitución de la teoría del sistema acústico. Permite, especialmente, entrever desde ahora la relación entre los procedimientos de división de la cuerda y ciertos modelos teóricos decisivos como los modos de estructuración (tetracordal o heptatónico) de la escala acústica o la teoría de las octavas modales. Define asimismo el papel fundamental del monocordio en la pedagogía musical y, más en general, en la aproximación físico-geométrica (y a veces aritmética) del sistema acústico y sus implicaciones prácticas en la determinación de la medida de los tubos de órgano y de las proporciones del peso de las campanas.⁵³

No obstante, los resultados provisionales que se han ido estableciendo, en publicaciones especializadas, no acaban de pasar a la práctica de los intérpretes. No nos podemos extrañar, sin embargo, de que esto ocurra, puesto que si el mismo *New Grove* publica una entrada sonrojante para la voz monocordio,⁵⁴ en la que se desconocen los trabajos de Smits van Waesberghe o de Michael Markovits, no podemos exigir que los actuales intérpretes de música antigua los integren en sus aproximaciones a estas músicas,⁵⁵ aunque sería deseable para el futuro inmediato que así fuese, no sea que la diferencia entre *musicus* y *cantor* vuelva a plantearse en términos tan diamétricamente opuestos como hace más de mil años.

⁵² J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*. Florencia, 1953.

⁵³ MEYER, C., «La *De Symmetris* et sa tradition. Contribution á l'étude des mesures du monocorde vers la fin du XIII e siècle», *Revue de Musicologie*. Tome 76, 1990, n.º 1, pp. 83-91. También se refiere previamente a la aportación de Smits van Waesberghe. Por otra parte, C. Meyer está realizando un amplio documentario, con diagramas, sobre las medidas de los monocordios. Constatemos igualmente que la obra de los autores de referencia sobre los sistemas acústicos derivados de este tipo de medidas (M. Markovits, Klaus J. Sachs) se ha visto reforzada no solo con diversos estudios parciales de otros autores (K. Weiler, J. Handschin, Meyer, entre otros) sino con la aparición de nuevos testimonios, surgidos con motivo de la elaboración del RISM B III, inventario prácticamente concluso sobre los manuscritos de teoría musical de la Edad Media.

⁵⁴ HUGLO, M., «Bibliographie des éditions et études relatives a la théorie musicale du Moyen Age (1972-1987)» *Acta Musicologica*, vol. LX, 1988, fasc. III, sept-dic. pp. 229-272. En la página 269 alude M. Huglo a la desatención que estas cuestiones han merecido en algunos diccionarios de música, ejemplificando con el citado *New Grove*.

⁵⁵ El caso del *organistrum* del Pórtico de la Gloria es un ejemplo en piedra de la presencia de una afinación pitagórica, recogida fielmente en las reproducciones realizadas por los constructores participantes en este proyecto.

El ascetismo de la teoría musical cisterciense*

Consideración preliminar

Como preámbulo a la necesaria catalogación de los cantorales gregorianos que, originarios del monasterio cisterciense de Valdediós, obran actualmente en la Biblioteca del Seminario Metropolitano de Oviedo, ofrecemos en las siguientes líneas una aproximación a la peculiar concepción litúrgico-musical de esta orden.

Estos cantorales y libros litúrgicos –diecinueve en total– revisten un valor innegable para el patrimonio asturiano y, como acabamos de señalar, no pueden estar sin la necesaria *catalogación*, pero menos aún sin la urgente *restauración* de encuadernaciones y otros detalles, al objeto de frenar su deterioro.

Tanto por la belleza de sus letras capitales, como por el hecho de contener un repertorio litúrgico –obviamente, no original– que responde a una vivencia religiosa y musical específica, permanente durante siglos en nuestra tierra, estos cantorales merecen la atención del estudioso, pero también la del ciudadano preocupado por el patrimonio de su tierra y, desde luego, la dedicación y el celo de los responsables culturales de la administración regional.

El significativo rol de la música en la teoría estética cisterciense

Tal vez resulte perfectamente conocida la teorización que el Císter desarrolló respecto a las artes plásticas, en el marco de un misticismo sobrio, más propenso a lo sencillo –y hasta a lo humilde– que al ornato visionario que se había adueñado de capiteles y arquivoltas en la eclosión del románico y, más en concreto, de las realizaciones benedictinas, orden en la que los cistercienses tienen su origen y cuyo primigenio ascetismo tratan de recuperar.

* Publicado en *Valdediós. Libro conmemorativo del mc aniversario de la consagración del templo de San Salvador de Valdediós, «El Conventín», 1893-1993*, Oviedo: Arzobispado y Caja de Asturias, 1993, pp. 92-102.



Alabad el nombre del Señor

Al lector interesado en las construcciones cistercienses y en las directrices artísticas derivadas de sus planteamientos como tal orden monástica, le serán familiares las fuentes que los especialistas citan a este propósito, como las *Consuetudines*, la *Carta caritatis*, los *Instituta* o los dos *Exordium*, entre otros textos. La vuelta a la sencillez, la homologación de criterios para todas las fundaciones, la revaluación del trabajo manual y un cierto pragmatismo, todo ello servido por una admirable racionalidad en la concepción espacial de sus construcciones, son detalles bastante conocidos como para insistir en ellos de nuevo.

La música, como no podía ser menos, también entra dentro del afán regulador de la orden, por la importancia de la misma como vehículo tradicional de la actividad litúrgica. Efectivamente, ya Tatarkiewicz -en su *Historia de la Estética*- reconoce que el Cister se preocupa especialmente por la música y por la arquitectura. Por si quedasen dudas sobre la valoración de ambas artes, este autor afirma explícitamente que fue la música «el arte que más cultivaron y que tomaron como modelo para las restantes». Mas cuando Tatarkiewicz argumenta la mencionada aseveración, no resulta demasiado convincente, pues se limita a recordar el sentido místico-numérico, de raíz pitagórica, platónica y agustiniana, que rige la jerarquización interválica habitual en ese momento, y que se traduce en un concepto de «armonía» de cuño puramente metafísico, que pretendidamente podría servir como modelo para las propias construcciones cistercienses.

Pese a las expectativas apuntadas, lo cierto es que el citado autor deja el tema envuelto en un velo de incertidumbre y de abstracción, que nada nos aclara. Sin embargo, el tratamiento de la música litúrgica forma parte del mismo plan espiri-

tual de la orden, y aun diríamos que constituye una vertiente cuya especificidad permite ejemplificar con extrema nitidez buena parte de sus conocidas propuestas reglamentadoras respecto a la vida material y espiritual de sus miembros. Por ello, la reflexión ha de partir de documentos y teorizaciones menos genéricas, pues, aunque poco citadas, resultan absolutamente reveladoras. Solo después de esta aproximación específica, podremos volver a replantear la valoración de Tarkiewicz, mas situándola ahora en el terreno de la dicotomía medieval de lo sencillo contra lo fastuoso, y de lo necesario y útil, frente a lo meramente atractivo y superficial.

Tradición gregoriana y pureza musical: una búsqueda infructuosa y desencaminada

En estricto paralelismo con la búsqueda de la primitiva pureza benedictina –referente que nunca conviene perder de vista– la primera generación cisterciense se preocupó por incorporar a sus prácticas litúrgicas el canto más apropiado, aquel del que pudiera asegurarse un mayor respeto a la tradición gregoriana.

No era la primera vez que se sentía esta inquietud entre los teóricos de la música, que desde antiguo ofrecen testimonio de las irregularidades en la interpretación del canto sagrado. Por otra parte, la variedad del santoral y el peso de los usos locales había derivado hacia una autonomía muy notable en la práctica de la música litúrgica, con variaciones de diverso nivel entre cada zona y aun entre cada iglesia o monasterio.

Muy conscientes de esta peligrosa variedad, los primeros padres cistercienses acudirán a Metz, localidad de gran prestigio en la recepción del canto romano, de cuyo ámbito se conservan códices fundamentales, ya desde los anotados adiastrémicamente, en el siglo X, tan importantes como sus contemporáneos sangalenses en cuanto a la sutileza de la expresión rítmica.

Tiempo después, el propio San Bernardo –en su epístola sobre la revisión del canto cisterciense– alude a este hecho, dejándonos un hermoso testimonio de la historia musical de la orden, cuando nos relata cómo se comisiona a unos monjes para que copien el repertorio litúrgico, según se practicaba en Metz. Sin embargo, esta copia –que no se conserva– no podía satisfacer las necesidades de la nueva orden, de forma que, a pesar de ser usada en los primeros tiempos, hasta la época de San Bernardo, pronto va a ser retirada.

Ciertamente, la tradición metense, interesantísima por tantos motivos, difícilmente podía adaptarse al nuevo gusto ascético, pues su garantía de tradición no se contradice con la presencia de procedimientos ornamentales de muy diverso tipo, que necesariamente acabarían siendo cuestionados dentro de la estrategia cisterciense. En otros términos, la mirada hacia los orígenes, hacia los momentos de máxima pureza espiritual derivados de la práctica sensata de la regla de San Benito, es aleccionadora para el Císter en varios planos –pobreza, trabajo, sobriedad–, pero la mirada hacia la música no podía dar los mismos resultados, por la riqueza explícita de la tradición conservada, como hoy podemos comprobar con toda facilidad.

La alternativa: un antifonario colacionado bajo la coordinación de San Bernardo

La alternativa a este primer antifonario –para el que se suele dar la fecha de 1109– no se hace esperar. En torno al 1134 tiene lugar un hecho decisivo en este terreno: los abades cistercienses emprenden una nueva reforma litúrgico-musical, bajo el cuidado del propio San Bernardo y la colaboración de los expertos en el canto de la orden. He aquí un episodio apropiado para comprobar la fuerza espiritual del «más medieval de los santos medievales», como denominó W. Braunfels al abad de Clairvaux. Pues, siendo consciente este equipo de reformadores de las numerosas diferencias existentes entre los libros de canto de cada lugar, de los errores y corrupciones que se habían ido deslizando en dichos libros, tanto en el texto como en la música, decidieron espigar de cada uno de los supervisados lo que más les pudiese interesar, creando así un nuevo paradigma, que no opta por una determinada tradición, sino que se diferencia de todas por su elaboración colacionada. En el prólogo que San Bernardo escribe para este nuevo antifonario se asegura, no sin cierto orgullo, que puede considerarse intachable, tanto desde el punto de vista del canto como en lo que concierne al texto.

Pero esta realización que acabamos de comentar, ejemplo admirable de cómo una voluntad espiritual absolutamente clarividente puede dejar su impronta en cuestiones tan aparentemente puntuales e inocentes como la interpretación del canto sagrado, no hubiese prosperado según los deseos del de Claraval si no hubiese ido acompañada de otras circunstancias igualmente significativas. Una de ellas fue la existencia de una teorización musical específicamente creada en esta dirección reformista; otra, muy en la línea del centralismo característico de la Orden Cisterciense, se refiere a la prohibición de modificaciones respecto al paradigma, lo que, aunque no haya sido efectivo al cien por cien, sí ha coadyuvado a la homogeneidad del canto llano en la tradición cisterciense.

Este último detalle podemos comprenderlo muy bien si sabemos que, ya a fines del siglo XII, la abadía de Citeaux custodiaba un juego completo de libros litúrgicos (hoy en Dijon, aunque con la pérdida de los más significativos a nivel musical) que era el modelo sobre el que literalmente se tenían que copiar los libros de las nuevas fundaciones. Y, como ha señalado admirativamente el insigne medievalista Michel Huglo, (y Marosszéki, por propia comprobación) el cuidado en la copia era tan notorio, especialmente en la transcripción de los elementos musicales, que se pueden cotejar antifonarios y graduales de muy distinto origen geográfico sin que se pierda un punto de homogeneidad entre ellos, hasta en los menores detalles.

El modelo de orden centralizada, ciertamente, se plasma aquí de una manera ejemplar. Una teorización específica acabaría por redondear la exacta estrategia cisterciense en el terreno de la música litúrgica.

El apriorismo teórico cisterciense: un caso singular en la historia del pensamiento musical

La teorización sobre el canto llano en la práctica cisterciense no se deriva, como en la inmensa mayoría de los casos, de la propia práctica, sino que la precede, tal como ha sido puesto de relieve por los no muy abundantes especialistas que se han interesado en este singular episodio de la teoría musical.

Ya hemos señalado líneas atrás que no faltan observaciones críticas significativas a este respecto, es decir, en relación con las orientaciones que había ido tomando la praxis interpretativa de la monodia litúrgica. Desde los tiempos del renacimiento carolingio a la época que nos ocupa, en el siglo XII, detectamos un goteo de quejas, críticas y propuestas reformistas, que no pueden separarse de lo que acabaría siendo la propia reforma cisterciense.

Sin embargo, puesto que no podemos detenernos en estos aspectos contextuales de la teoría musical, es absolutamente necesario destacar aquí dos referencias de capital importancia por su dedicación especial al universo cisterciense. Primeramente, un tratado titulado *Regulae de arte musica*, ya publicado por Coussemaker el siglo pasado, y sobre cuya autoría –un cierto Guido– se ha generado todo un cúmulo de malentendidos. Este Guido Augensis, o Gui d’Eu, según nos reframos a él en modo latino o en francés, habría escrito sus *Regulae*, según los análisis de Claire Maître, no antes de 1132, pero en fechas cercanas, pues va dirigido al abad de Rievaulx, que comienza su mandato en esa fecha, o sea, en los momentos previos a la segunda reforma.

Un segundo texto teórico –emparentado con el anterior– es el conocido por su incipit «*Cantum quem Cisterciensis...*» atribuido tardíamente a Gui de Cherville. Se pensó que también este texto de carácter técnico se debía a la mano de San Bernardo; por otra parte, en función de las similitudes –en algunos casos literales– con las *Regulae*, también fue tomando forma la opinión de que ambos textos teóricos procedían del mismo autor, el mencionado Guido Augensis. Los análisis han demostrado –incluso con razones de tipo estilístico– que se trata de autores distintos, si bien la deuda del *Cantum quem...*, que también es anterior a 1150, con las *Regulae* es innegable. Este, por lo demás, atiende aspectos que exceden los propios intereses cistercienses, mientras que aquel está concebido específicamente para uso de la orden. En síntesis, la lectura de la epístola antes citada de San Bernardo, que es prólogo del tratado cisterciense *Cantum quem...*, más el complemento fundamental de las *Regulae*, de un cierto Guido, todo ello elaborado entre 1132 y 1147, constituyen las fuentes imprescindibles para la cabal comprensión de la teorización cisterciense en el terreno de la música litúrgica. No menos interesante, aunque ya bastante posterior, es el tratado *Musica manualis cum Tonale*. Se verá que, bajo el lógico velo del tecnicismo musical (que, naturalmente, simplificaremos bastante, por el carácter no musicológico de esta publicación) se descubre un afán regulador con objetivos extremadamente claros y totalmente paradigmáticos de los aspectos más sentidos de la estética cisterciense.

Efectivamente, el tratado escrito por un incierto monje cisterciense reviste un enorme interés para el especialista en teoría de la música. Editado por Jean

Mabillon en 1667, conoció posteriores ediciones, inadecuadas musicológicamente hasta la aparición de la edición crítica de F.J. Guentner, en 1974.

Las líneas de introducción tienen un carácter estético-doctrinal, al aludir a los numerosos vicios, licencias y falsedades que corrompen la recta interpretación de las plegarias. Y como un lejano eco de San Agustín, recomienda que se haga la ciencia del canto con música recta, excluyendo todos aquellos cantos que sean cantados de forma irregular y desordenada.

Tras explicar las falsedades, interpolaciones, corrupciones y apócrifos, de tipo textual, que motivan la aversión y el tedio en los novicios, el tratadista entra en una serie de consideraciones de tipo técnico, explicando los ocho modos gregorianos, a base de la división de las cuatro *maneriae*, o diversidades de la distribución interválica, según la distinta posición de los tonos y semitonos, por encima y por debajo de las notas finales.

Pero acto seguido se introduce una reflexión sobre el uso del bemol de notable interés. Esta alteración se usaba con normalidad en la nota Si; pero ello no podía justificar cierto tipo de transposiciones, que alteran el orden modal. De forma que una pieza con final en Sol, mediante el Si bemol se asemeja a la estructura de un *protus* (modos I y II); pero este hecho, se nos dice en el tratado, en modo alguno puede admitirse, pues el Si bemol no es una más en la sucesión de las notas, sino un caso especial, que se presenta a veces en el agudo –pero que no sería repetible en el ámbito grave– y, en consecuencia, empleado así solo daría lugar a una mixtificación totalmente censurable. En otras palabras, los modos I y II pueden acabar en Re o en La; los modos III y IV, en Mi o en Si natural; los modos V y VI, en Fa o Do; y, en fin, los modos VII y VIII, terminarán en Sol únicamente, con lo que todas las letras –D, E, F, G, A, B, C, notas Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do– pueden ser finales modales.

No nos resulta difícil detectar aquí el ideal severo pero funcional que tantos elogios mereció en las realizaciones arquitectónicas de los monjes blancos. Este aspecto pseudomodulante del citado uso del bemol –con un cierto sentido de color– ha de ser proscrito, para retornar a la diafanidad de los modos en su formulación más perfilada, lo que no excluye el uso del Si bemol en algunos casos, especialmente cuando sobreviene un tritono –verdadero *diabolus in música*, como se suele definir en estos momentos– que es lícito evitar con este recurso.

En esta misma línea, el autor del tratado *Cantum quem...* arremete contra la mixtura de los modos auténticos y plagales. Y mientras que Guido, en su *Micrologus*, diríamos que, aun con crítica, valora como un hecho consumado la presencia de modos mixtos, aquí se alude a la dificultad derivada de la suma de ámbitos, pues si los modos plagales tienden a moverse bajo la tónica, y suben con mesura, y los auténticos suben con naturalidad al agudo –pero apenas bajan respecto a la tónica– los mixtos son un auténtico exceso, pues tan pronto se elevan a las regiones del agudo, como se desarrollan en el grave, con el consiguiente trastorno para la comunidad monacal, carente –considerada en bloque– de semejante tesitura.

Y aquí aparece el punto más radical de la teorización cisterciense, pues el autor de este tratado, tras recordar que no faltaron opiniones sobre la tesitura correcta y media, que sería la de ocho o nueve notas, es decir, una octava o una novena, dicta la norma que habría de identificar el aspecto externo del canto llano a la manera cisterciense: *«usque ad decem voces potest cantus progredi; propter auctoritatem*

psalterii; quod dodecacordum est», o sea, que hasta de diez notas puede ser el ámbito de la melodía, considerando en la práctica casi como excepciones las dos que sobrepasan la octava, y que se supone que han de distribuirse una por encima y otra por debajo del diapason, u octava. Y añade que, además de razones de notaciones y de homogeneidad, también ha de aducirse la autoridad del salterio de diez cuerdas, semejantes –añadimos nosotros– a los diez mandamientos en no pocas interpretaciones simbólicas de la literatura cristiana.

La gravedad de esta disposición se deriva de que, si bien determinados conjuntos de repertorio se ciñen a este ámbito, pues aún están cerca de los procedimientos salmódicos y recitativos primigenios, el canto litúrgico había desarrollado paralelamente un cierto tipo de piezas de características más virtuosas, por estar adscritas generalmente a la responsabilidad de un solista o de un grupo especializado. Junto a este apartado tan decisivo, las sugerencias sobre la simplificación de las diferencias, o enlaces de los salmos con las antífonas, entre otras, quedan un tanto oscurecidas, pero no tienen distinta finalidad que el resto de las disposiciones teórico-musicales del tratado.



Cantoral de Valdediós

La crítica purista

Ciertamente, entre numerosos gregorianistas, la práctica cisterciense del canto no goza de muy buena fama, y se han vertido opiniones muy severas.

Así, Germán Prado refiere que San Bernardo «trunca las melodías», con el pretexto de cantar con el salterio decacordo, aunque acto seguido aun le toca peor consideración a los dominicos, pues siguen «parecido criterio, entrando a saco en los neumas cuando parecían largos, sin percatarse de lo que acerca de esos deliciosos yúbilos había escrito San Agustín explicando su sentido».

Sin embargo, este tipo de críticas responden a la tradicional división de la historia del gregoriano, en sus periodos de creación y difusión, decadencia –que se suele hacer comenzar precisamente en el siglo XII– y restauración solemne en el siglo XIX. En el caso que estudiamos, sin embargo, en modo alguno puede hablarse de decadencia, sino de un tratamiento pragmático de la música litúrgica, de un elemento más dentro del plan centralizado de la orden.

No cabe duda de que, si las melodías cistercienses hubiesen *sustituido* universalmente a la tradición secular del gregoriano, la pérdida hubiese sido objetivamente muy relevante. Sin embargo, dado que el gregoriano tradicional se ha conservado y se sigue investigando cada vez con mayor conocimiento de causa y mayores aciertos en el campo semiológico, no parece procedente lamentarse, como ya hemos dicho que resulta frecuente entre los gregoriantas, sino tratar de comprender la funcionalidad de esta organizada reforma musical. Desde esta posición, hay que reconocer que la adecuación de los medios establecidos a los fines propuestos –respecto al canto sacro– no pudo haber sido más afortunada. Por lo demás, no hay que olvidar que la reforma no fue exhaustiva, produciéndose de hecho una solución de compromiso entre la primera y la segunda reforma.



Cantoral de Valdediós

Otros detalles significativos y algunos paralelismos y disimilitudes con las artes plásticas

Los cantos, en fin, han de reunir una serie de características, tanto en su tesitura como en la sucesión interválica o en su movimiento melódico, para poder vincularse con exactitud y sin lugar a dudas a un solo modo. En caso de que alguna de estas cualidades esté ausente, es preciso realizar una corrección que, en ocasiones, revestirá el aspecto de una verdadera amputación quirúrgica.

No es de extrañar que el perfil óptimo de las melodías cistercienses haya de reunir una serie de características, aún más exactamente formuladas que las deseadas para capiteles y otros elementos arquitectónicos. Así, las *Regulae*, muy en especial, distinguen las tres condiciones que han de caracterizar a una melodía adecuada para los fines sagrados. No pretendemos detenernos en todas ellas, pero además de citar la *progressio* y la *dispositio* (que atienden al ámbito y a la estructura modal, respectivamente) podemos destacar el concepto de *compositio*, que representa el lado cualitativo, el producto final desde un punto de vista menos técnico y más subjetivo –aunque dependa de los factores anteriores– y

ello nos recuerda la terminología de los tratados medievales de gramática, donde este término alude, a veces, al enunciado pulido de las expresiones.

Naturalmente, esta línea de pensamiento también podría relacionarse con el concepto de belleza estructural *-formositas-* frente a la belleza ornamental, que sería la *venustas*, y que va muy bien con lo que los cistercienses deseaban para su música, donde las bases modales se refuerzan y clarifican, despojándose de la ornamentación y del exceso, tanto en la longitud de los diseños melódicos como en el propio ámbito o tesitura vocal de los mismos.

Es evidente, por otro lado, que los paralelismos con las realizaciones arquitectónicas del Cister pueden establecerse de nuevo. En efecto, la restricción a un ámbito de décima podría compararse, en primera instancia, con la severa limitación de los ornamentos, el rechazo a la pintura mural, la escasez de imágenes y el gusto por una luz clara, no tamizada por el vidrio coloreado. Pero sobre todo hay que verlo, sin negar lo anterior, como la plasmación meridiana de un planteamiento verdaderamente universalista. ¿No está pensada la *Carta caritatis* para regular, como dice Braunfels, «*la convivencia de los monjes mucho más allá de los límites de cada abadía*»? ¿No eran los capítulos anuales de la orden instrumentos al servicio, entre otras cosas, de una poderosa cohesión interna? Y del mismo modo que, de cara al funcionamiento cotidiano, cabe la supervisión de las abadías fundadoras sobre las fundadas, así este rigorismo musical encaja como una medida altamente eficaz, en orden a la coherencia global de las distintas abadías. Y mientras los numerosos estudios sobre arquitectura cisterciense no permiten definir un modelo estrictamente repetido por doquier –aunque sí una tipología clara y una serie de constantes– resultan innegables las altas cotas de adecuación entre la idea espiritual que subyace en la tratadística aducida en estas líneas –incluyendo el propio pensamiento de San Bernardo– y la realidad sonora del canto litúrgico de la Orden Cisterciense.

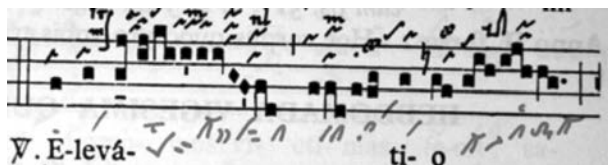
De hecho, el paso del tiempo desvirtuó algunos principios basilares de la orden, habiendo sido su propia eficacia, su racionalidad y sus reconocidos conocimientos agrícolas, forestales, etc., la causa de un crecimiento espectacular de las fundaciones cistercienses –y de los medios materiales de las mismas– en los siglos medievales. Así, retorna la tentación del ornamento, el lujo de las dimensiones grandiosas, en contradicción con los principios de pobreza y ascetismo que habían sido tan decisivos en los momentos fundacionales. Aquí el paralelismo es menos evidente, pues una práctica de canto fuertemente asentada no se modifica con facilidad y, aunque hubo matices, el criterio musical que hemos explicado sigue vigente en los siglos posteriores. Un hecho importante, la impresión de los libros cistercienses en el siglo XVI –que en nada entorpece la confección manuscrita de los cantorales para uso de la comunidad– es un dato favorable al mantenimiento de esa personalidad indiscutible del quehacer cisterciense en el plano de la música litúrgica. La autonomía de los reinos españoles desde el siglo XV, con capítulos generales propios, no supone cambios significativos en el tema que estamos analizando. Dejamos también a un lado casos del todo excepcionales, como el que se desprende del famoso código de Las Huelgas, cuyas piezas polifónicas tienen una serie de connotaciones que no viene al caso introducir en estas líneas. Lo mismo cabe señalar respecto a la integración de la polifonía

en la práctica litúrgica del Cister, con normalidad desde el Renacimiento, incluso con algunos teóricos propios en el seno de la Congregación cisterciense de los reinos castellano-leoneses, a la que pertenecía Valdediós, hacia la mitad del siglo XVII. Paradójicamente, mientras Cister abandona por estas fechas la antigua liturgia –como señala Lekai– la citada Congregación la conservaría hasta la excomunión, con el consiguiente valor añadido para las fuentes litúrgico-musicales de este ámbito.

Un ejemplo según las propias fuentes de Valdediós

El cuadro recoge un ejemplo muy claro. Vemos aparecer el comienzo del versículo correspondiente al gradual *Dirigatur*, hermosa y difícil pieza del repertorio gregoriano, en este caso para la misa. La oración que sube, como el incienso, a la consideración de Dios, el sacrificio vespertino, con la elevación de las manos, todo ello favorece el diseño ágil y ascendente de la melodía. Pero en la tradición gregoriana, esta pieza no solo tiende al agudo, sino que se recrea en numerosa ornamentación. De forma que la palabra *elevatio*, en la mayoría de las fuentes, requiere más de treinta notas; por el contrario, en el cantoral de Valdediós, del que se reproduce el correspondiente detalle, podemos observar que se limita a catorce notas, o sea, menos de la mitad.

Un segundo hecho significativo es que, limitándonos a esta única palabra, pues la tesitura global de la pieza es semejante al repertorio ordinario, el cantoral de Valdediós «corta la melodía por la región grave», de forma que se ciñe a una sexta, mientras que habitualmente se requiere una octava.



Gradual *Dirigatur*. Comienzo del versículo. *Graduale Triplex*, p. 340

Nótese, en fin, que el sentido evidente del texto –ascenso– dificultaría un corte por el agudo, pues estos niveles elementales de una cierta correspondencia literario-musical forman parte de los tópicos de la monodia litúrgica desde tiempos muy anteriores. Y, sin embargo, al despojar a la melodía tradicional de la mitad de sus notas, no se ha perdido la sugerencia ascensional, como ya vimos, ni la racionalidad modal de la pieza, pues las notas que quedan son claramente estructurales, con gran presencia de la dominante, el Re: de los ocho, aproximadamente, que suelen figurar en la tradición, han quedado seis, más que de sobra para la estabilidad modal de la pieza, mientras que otras notas han desaparecido totalmente.



Obsérvese el comienzo del mismo versículo (*Elevatio...*) en un cantoral de Valdediós (Biblioteca del Seminario Metropolitano de Oviedo), s. xvii

La teoría cisterciense como pensamiento ascético

Ahora ya podemos volver al comienzo de esta reflexión, y admitir que si «las reservas de los cistercienses se disipaban frente a la música», como afirma Tatar-kiewicz, no es ciertamente tan solo por su sentido genérico de «armonía», más o menos numérica o misticista, ínsito en la teoría musical de la época -cisterciense y no cisterciense- sino por haber abordado el fenómeno musical, para uso litúrgico, de una manera original, decidida y concretándolo técnicamente bajo las mismas premisas ascéticas de la orden.

Bajo los principios de esta teorización específica, podemos intuir que el Císter primó la vena ascética en su tratamiento de la música, y que los escalones de la humildad, de los que habló San Bernardo, neoplatónicamente, también pueden recorrerse desde su práctica. A la vanidad de lo superfluo, a la *curiositas* y a la *turpis varietas*, criticadas por los padres cistercienses como justificaciones inaceptables del arte, se oponen aquí, hechos música, algunos de los verdaderos adornos del alma, o algunos de los atributos de su belleza, como la *humildad* o la *claridad*, (que nos lleva a la constante neoplatónica de la luz) entre otros, de los que habló Tomás de Citeaux; y vemos también la *medida* y la *congruencia*, que Badwin Cantuariense aplicaba a la verdadera belleza. Frente al gusto por el ornato, en fin, la opción ponderada de lo necesario, indeleblemente teñida por unas cualidades de obediencia, racionalidad y rigor que tanta fortuna habrían de tener en la expansión espiritual de la orden desde los primeros momentos de su aparición.

Todo ello, en fin, mediante un proceso de interiorización del rito que, como señaló Duby -en su hermoso ensayo *San Bernardo y el arte cisterciense*- torna su envoltura más «fuerte y más pura» y que, en lo musical, viene servido por el particular perfil del canto llano cisterciense, «sin florituras, preciso, vigoroso como el esfuerzo de los leñadores, pero que transforma a los monjes, todavía cubiertos con el sudor del trabajo, en serafines, y los transporta en las breñas, de la fragua o la curtiduría, a las provincias de lo angélico».

«Reunimos el nuevo antifonario en el siguiente volumen y creemos que, tanto en el canto como en la letra, resulta irrefutable». San Bernardo: de la epístola-prólogo al antifonario cisterciense.

«Serán excluidos todos aquellos cantos que no se canten rectamente, sino de forma irregular y desordenada». Tratado *Cantum quem... I*.

«Pues si se dice que la nota final Sol fuese propia de la primera manera (modo) respondo que tal cosa no puede ser». Tratado *Cantum quem... III*.

«Hemos sido motivados a corregir este antifonario, contra la práctica de todas las iglesias, emulando, ciertamente, más a la naturaleza que al propio uso». Tratado *Cantum quem... IV*.

«Que nadie me oponga la autoridad de Gregorio, ni siquiera aunque parezca que intento algo contra él». Guido Augensis: *Regulae*

APUNTE BIBLIOGRÁFICO

Epístola *S. Bernardi de revisione cantus cisterciensis et tractatus scriptus ab auctore incerto cisterciense* «Cantum quem cisterciensis ordinis ecclesiae cantare». Ed. de F.J. Guentner. *Corpus Scriptorum de Música*. American Institute of Musicology, 1974.

GUIDO AUGENSIS: *Regulae de arte musicae*. E. de Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi*, vol. 11, pp. 150-191. 1867.

JOHANNIS WYLDE: *Musica manualis cum Tonale*. Ed. C. Sweeney. CSM 28. American Institute of Musicology, 1982.

S. RODOLPHE MAROSSZEKI: «Les origines du chant cistercien». *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis*. Roma, 1952.

CLAIRE MAITRE: «Recherches sur les *Regule de arte musica* de Gui d'Eu». *Les sources en Musicologie*, CNRS, París, 1981.

M. HUGLO: «Les livres de chant liturgique». *Typologie des Sources du Moyen Age Occidentale*, fasc. 52. Lovaina, 1988.

El órgano de Santa María de Valdediós data de principios de siglo XVIII.

Ha sido reconstruido por Gerhard Grenzing en 1988. A diferencia del mueble –característicamente barroco– que se había conservado bastante bien, la mecánica del instrumento había quedado inservible. La práctica totalidad de la cañería y del teclado había desaparecido.

En la reconstrucción se optó por el modelo originario, de 45 teclas, tras haberse estudiado –y descartado– una posible ampliación del instrumento.

El teclado consta de cuatro octavas –la primera corta– hasta el Do5.

Composición: en ambas manos, flautado, octava, tapadillo, lleno, cimbala, orlo, trompeta real y trompeta de batalla; en la derecha, clarín, corneta, doceña y decimonovena; en la izquierda, quincena y veintidocena.

Doce pisas acopladas al manual.

El imaginario aéreo de la música: mitos, símbolos y realidades*

El aire: mitos, ritos y realidades

Introducción¹

El aire es, por decirlo metafóricamente, el *territorio* natural de la música. Ciertamente que la música atraviesa el fuego y aun la tierra, y cierto también que hay músicas subacuáticas. Pero la música y el propio sonido necesitan, ante todo, del aire –del aire «en el estado en que lo respiramos», aprovechándonos de la pragmática expresión utilizada por Pascal en su *Tratado del aire*– así como de otros aires menos ponderables, pero no menos activos y sugerentes, que son los del mito y el simbolismo.

La etimología del término «aire» ha sido sumamente debatida por los lingüistas. La misma diversidad de acepciones y étimos posibles que encontramos en el lenguaje ordinario –véase el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas– se nos presenta en el léxico especializado de la música.

Partiendo de *aer* tenemos el uso más inmediato y literal, como cuando decimos que un caramillo o un clarinete son aerófonos. También el uso nos enseña que «aire» puede confundirse musicalmente con «aspecto o modo de ser», indicando manera o procedencia, lo que enlaza con la opción etimológica de *ager*. Así lo vemos en títulos de obras como *Fuga al aire español* (Gaspar Sanz), «aires gallegos», «aire marcial», etc.

Un cierto significado de «duende» o de logro especial en el plano interpretativo no es ajeno tampoco al término que estamos analizando. En el primer diccionario de música escrito en castellano, obra de un sevillano de principios del siglo XIX, aparece esta acepción: «Primor, gracia, o perfección en hacer las cosas, y en este sentido se dice también cantar con Aire, tocar y danzar *con Ai-*

* Publicado en *El aire: mitos, ritos y realidades*. Actas del coloquio internacional (Granada, 1997), José Antonio Alcántud (ed.), Diputación Provincial de Granada, 1999, pp. 60-86.

¹ Me sumo a este proyecto desde mi trayectoria musicológica con sumo placer. Lo hago también con mi más sincero agradecimiento al director del Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, el profesor José Antonio González Alcántud, a quien debo el honor de la invitación y el placer de su amistad.

re».² Con un significado mucho más concreto y profesional, hablamos también de las cuerdas «al aire». El propio Palatín define la «cuerda al aire o en vacío» de esta manera: «En los instrumentos de mango es sacar el sonido a la cuerda sin poner ningún dedo».³

Pasando por alto la música «al aire libre», de la que tan sugestivamente habló Debussy, cerramos esta introducción recordando aquella identidad de las cartillas de teoría entre «aire» y «movimiento», en el sentido de la mayor o menor velocidad que se ha de imprimir a la ejecución, lo que se indica mediante expresiones como *andante* o *allegro molto*. Mas no nos engañemos. Esta sinonimia de los manuales no es bachelardiana; apenas tiene que ver con el imaginario del movimiento y menos aún con los sueños, salvo en el sentido de que textos tan elementales favorezcan el sopor y las ganas de dormir.

Más allá de la polisemia del término en su uso musical, nos interesa proseguir nuestra indagación en otros derroteros que consideramos de mayor interés. Veámoslos ya.

1. Aspectos armónico-cosmológicos

No podemos explicar algunos de los mitos, símbolos y realidades del aire en la música sin una breve alusión a la teoría de la música de las esferas. La creencia en una realidad sonora superior a nivel cósmico que tiene su reflejo en el plano del microcosmos es una idea tan sentida como prolongada en la cultura occidental. Encontramos construcciones teórico-musicales de esta índole desde el pitagorismo hasta la revolución científica del siglo XVII y aun después.

Las exposiciones sobre la música de las esferas enlazan durante más de dos mil años los nombres de Platón, Aristides Quintiliano, Cicerón, Calcidio, Macrobio, Boecio, Ramos de Pareja, Robert Fludd, Kepler, Atanasio Kircher, Newton y Nasarre, entre otros muchos.

No podemos detenernos en las variantes y problemas derivados de tales exposiciones. Pero interesa señalar que los cuatro elementos pueden ejercer un papel de enlace entre las armonías celestes de las distintas esferas y la Tierra, considerada esta como centro inmóvil del universo en una visión ptolemaica seguida incluso por autores perfectamente conocedores de las teorías heliocentristas.

En esencia, la música de las esferas tiene que sufrir una serie de trámites o pasos para mostrarse a escala humana, quizá ya más bien como una sombra de su realidad soñada. Los elementos actuarán significativamente en esta concepción dualista de la realidad.

² PALATÍN, Fernando (1990): *Diccionario de Música* (Sevilla, 1818), edición y estudio preliminar de Ángel Medina, Oviedo, Universidad de Oviedo (Ethos-Música, Serie Académica 3, Centro de Documentación Musical de Andalucía), p. 39.

³ *Ibid.*, p. 55.

Por poner un ejemplo tardorrenacentista, citaremos al teórico inglés Robert Fludd, presentado en castellano por Luis Robledo,⁴ que lo explicaría engarzando la tradición pitagórica primigenia con fuertes dosis de neoplatonismo (jerarquización hacia estratos cada vez más materiales), convenientemente cristianizado (triángulo divino sobre todo el complejo cosmológico) y con recursos de la tradición hermética, en especial las pirámides contrapuestas formal y material (véase figura 1).

Se suele decir que la teoría de la música de las esferas cae en el siglo XVII, incluso antes, con la superación del pitagorismo en la explicación numérica de la música y sus intervalos. Por ese motivo, Hollander definió este proceso, en expresión muy afortunada, como «la desafinación del cielo».⁵ Pero lo cierto es que, como ha señalado este último autor, el pitagorismo continúa, aunque con añadidos poéticos y científicos de muy diversa raigambre.

Cuando leemos a los grandes teóricos del XVII, como Mersenne o Atanasio Kircher, Kepler o Newton, vemos el esfuerzo que despliegan para explicar la música de las esferas auxiliados con conceptos científicos y numéricos impensables en la concepción pitagórica más elemental. Se estudian los movimientos periódicos de los planetas, las distancias que los separan de la Tierra, se hacen tablas que se traducen a intervalos y se reconstruye incluso por parte de algunos el sonido que habrían de tener dichas esferas.

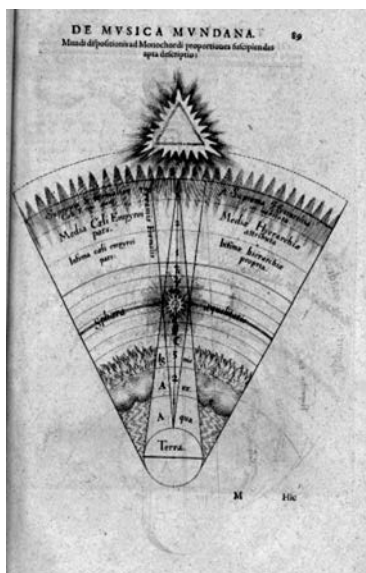


Fig. 1. Robert Fludd: *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (*De musica mundana* I, lib. III, 1617) (Bibliothèque Nationale de France, Gallica)

⁴ FLUDD, Robert (1979): *Escritos sobre música*, ed. de Luis Robledo, Madrid, Editora Nacional.

⁵ NEUBAUER, John (1992): *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa (ed. original: Yale University, 1986). Trad.: Francisco Giménez Gracia, p. 33.

Hoy día ya se ha demostrado plenamente cómo esta concepción mítica de la música de las esferas impulsó algunas reflexiones mucho más apegadas a la realidad en los campos de la astronomía y de la medicina. Los llamados «escolios clásicos» de Newton no pueden verse, después de los estudios de McGuire y Rattansi, como una mera ornamentación historicista de sus teorías, al ser utilizado el bagaje clásico «de manera seria y sistemática, como soporte y justificación de los componentes de la teoría newtoniana de la materia, del espacio y de la gravitación».⁶

Nuestro fray Pablo Nasarre aludiría a este puente entre la realidad superior de las esferas y nuestra realidad cotidiana de manera perfectamente cristianizada. Como el Creador dispuso que el género humano quedase privado de las armonías celestiales desde el pecado de Adán, hemos de conformarnos con unas armonías que suenan a nuestra escala, que son las producidas por la «música instrumental», en el sentido genérico y boeciano de música real, «que es lo que basta para que vengamos en conocimiento de aquellas por cuyo influjo oímos estas».⁷

Para esa mediación, como ya dijimos, se requiere el concurso de los cuatro elementos, en tanto que constitutivos del universo y cercanos al sonido celestial; y, paralelamente, de los cuatro humores del propio ser humano. Dado que el elemento aire está entre el fuego y el agua, parece lógico hacerle corresponder el humor sanguíneo, porque tiene «calor y humedad»⁸ sobre el que dominan tres signos zodiacales, Géminis, Libra y Acuario, así como el planeta Júpiter.

El macrocosmos -concebido como un perfecto mecanismo sonoro- encuentra por tanto una plena comunicación con el microcosmos (el propio ser humano) mediante el auxilio de los elementos y de los humores, de lo que se derivan consecuencias físicas y anímicas diversas e, insistimos, perfectamente aceptadas en la cultura occidental hasta el siglo xvii y capaces de influir en determinados análisis del fenómeno musical.

2. Estigma dionisiaco y aire impuro en los instrumentos de viento. Mito, símbolo y realidad

Un entramado teórico como el anterior afecta a la música de varias maneras. Por ejemplo, puede marcar duraderamente la personalidad moral de algunos instrumentos.

Los autores griegos ya distinguían entre los instrumentos de nervios, que nosotros llamaríamos de cuerda o cordófonos, y los instrumentos de aire, que nosotros llamamos de viento o aerófonos.

Muy pronto la dicotomía cristaliza en la lucha de dos instrumentos concretos y representativos de cada uno de esos dos mundos sonoros, el aúlós y la cítara,

⁶ MCGUIRE, J. E. y RATTANSI, P. M. (1989): «Newton e la Siringa di Pan», en Paolo Gozza (ed.): *La música nella rivoluzione scientifica del seicento*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 81.

⁷ NASARRE, Pablo (1724): *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

o también la lira, lo que vale tanto como decir Dionisos y Apolo. A partir de entonces la música de determinados instrumentos de aire adquiere un estigma que no ha desaparecido del todo y que se contagia de una serie de valores morales negativos que motivarán su expresa prohibición en la utopía platónica.

Veamos cómo el mito va envolviendo a estos instrumentos en una red de connotaciones negativas. La premisa teórica consiste en vincular la realidad instrumental a la propia evolución del alma. Arístides Quintiliano lo ha sintetizado muy bien en su tratado sobre la música. El alma gira en las regiones celestes. Atraída por las cosas terrenas, pierde en pureza lo que gana en irracionalidad. Se vuelca hacia lo terreno. Pero en ese descenso, «toma y arrastra consigo de cada una de las regiones superiores algunas partes del ensamblaje corpóreo». ⁹ De forma que cuando desciende por las regiones del éter toma el elemento de la luminosidad y el calor. «Pero cuando el alma se precipita a través de las regiones lunares –que son de aire y están asociadas a un viento que de aquí en adelante es consistente– poco a poco es hinchada por el viento que está debajo, produciendo un intenso y estrepitoso silbido a causa de su natural movimiento». ¹⁰

Nótese cómo funciona aquí un principio fundamental en el imaginario de la caída, exactamente según la exposición de Bachelard en su obra clásica *El aire y los sueños*. Y es que la caída, para que sea verdaderamente dinámica, ha de estar rodeada de una serie de incidencias que transforman el objeto caído. Es preciso, dice Bachelard, «comunicar la *diferencial de la caída viva*, es decir, el cambio mismo de la sustancia que cae y que, al caer, en el instante mismo de su caída, se hace más densa, más pesada, más culpable». ¹¹

Y eso es lo que ocurre exactamente en la explicación de Quintiliano de los instrumentos de viento. Esa tensión entre el movimiento hacia abajo y la tendencia a permanecer en lo alto motiva una serie de modificaciones de los círculos propios de la forma esférica del alma, que acaba cristalizando en la forma humana, con partes membranosas, nervios y viento. Y concluye Quintiliano: «¿Qué hay de asombroso en que el alma, que ha tomado físicamente un cuerpo semejante a las cosas que mueven los instrumentos (nervios y viento) se mueva al mismo tiempo que estas se mueven...?». ¹² La teoría de la simpatía es perfectamente demostrable con un par de cuerdas. Quintiliano la hace aún más visible proponiendo que se coloque una pajita en una cuerda, para que se vea claramente cómo se mueve al pulsar la otra, afinada al unísono con ella.

De manera que, frente a un instrumento de nervios como la cítara, simple y luminosa, el aulós aéreo adquiere un rango sublunar, húmedo, ventoso, femenino. Su mismo invento es significativo en este aspecto. Recordemos una tradición en la que aparece Atenea inventando y tocando el aulós, para lanzarlo acto seguido lejos de sí, horrorizada ante la contemplación en el espejo del agua de la cara monstruosa que se le ponía al soplar. La sabiduría, por tanto, en pugna con el

⁹ QUINTILIANO, Arístides (1996): *Sobre la música*, Madrid, Gredos. Trad.: Luis Colomer y Begoña Gil, p. 160.

¹⁰ *Ibid.*, p. 160.

¹¹ BACHELARD, Gaston (1943): *Lair et les songes*, París, Librairie José Corti, 12.ª reimp. 1981, p. 109.

¹² QUINTILIANO, Arístides: *op. cit.*, p. 163.

placer. Aulós estigmatizado que cae en Frigia y que recoge Marsias para su perdición. Porque, en efecto, Apolo se enfada con el atrevido y compiten entre sí. Pero, finalmente, Marsias es colgado sobre un río, es decir, en una «región aérea, llena de vientos y sombría»¹³ mientras que Apolo es el vencedor y reina en el éter. El aulós es el placer, pero tiene el riesgo del exceso y del horror, y por eso el texto de Quintiliano es canónico para ejemplificar el imaginario de la caída en su exposición más conocida.

La práctica era más flexible y compleja. Podemos ver a Apolo con el aulós en algunas representaciones.¹⁴ Y se sabe de composiciones para aulós dedicadas a Apolo, así como de las distintas tipologías del instrumento. Pero las imágenes constelan más frecuentemente en la órbita que hemos descrito.

La irrupción del Cristianismo implica una adaptación y radicalización de las ideas clásicas sobre los instrumentos. Los Padres de la Iglesia, filósofos de la nueva religión, se vieron obligados a condenar los instrumentos de música. El Cristianismo es visto ante todo como Edad de la Palabra. Pero lo curioso es que no los critican a todos por igual. El aulós se lleva la peor parte, porque representa la sensualidad, en tanto que Cristo puede ser vinculado con la cítara, como un nuevo Apolo que no quiere más dioses en su Olimpo.

Los *Oráculos Sibílicos* del siglo II, en su parte cristiana, lo expresan con claridad cuando aluden a los sacrificios sin derramamiento de sangre y sin acompañamiento musical, sin trompetas guerreras y sin el «muy penetrante aulós con su frenética voz», sin la siringa semejante a una «torcida serpiente».¹⁵ Clemente de Alejandría –y seguimos citando por la manejable compilación de McKinnon, para no recargar el aparato crítico innecesariamente– se quejaba amargamente de los creyentes que, tras escuchar reverentemente la palabra del Señor, se iban acto seguido a disfrutar del «erótico gemido del aulós», entre otras diversiones paganas.¹⁶ Tiempo después, Epifanio de Salamis pintaría el más cruel retrato del aulós, comparando los movimientos a izquierda y derecha del intérprete con el movimiento del demonio en forma de serpiente que tentó a Eva.¹⁷ Y PseudoBasilio culpa a este instrumento estigmatizado de la autocastración ritual practicada entre los frigios.¹⁸

Además de condenar, los Padres de la Iglesia tenían que desviar la atención de los creyentes respecto de los numerosos textos bíblicos que proponen alabar a Dios con los instrumentos musicales. «La labor de los Padres de la Iglesia –señalamos en otra ocasión– fue aquí extraordinariamente sutil, pero no difícil, pues siendo hombres de formación clásica, algunos de ellos discípulos de sofistas, pronto encontraron varias posibilidades de intervención respecto a esta

¹³ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴ PAQUETTE, Daniel: *L'Instrument de Musique dans la Céramique de la Grèce antique. Études d'Organologie*. Paris, De Boccard, 1984.

¹⁵ MCKINNON, John (1993): *Music in Early Christian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge Readings in the Literature of Music, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

circunstancia». ¹⁹ Se procedió entonces en una línea que hace derivar el problema del instrumento en sí hacia las numerosas posibilidades de interpretación que pueden deducirse de los mismos en un sentido moral y exegético. Es la llamada «interpretación alegórica de los instrumentos».

La opinión de los Padres de la Iglesia se vierte en cartas, sermones y, muy especialmente, en un género muy característicos, los *Comentarios a los Salmos*, como los muy notables de San Agustín en tantos sentidos. Los instrumentos bíblicos adquieren entonces un simbolismo cuya fortaleza ha pasado en muchos casos al lenguaje corriente. Los instrumentos de viento, en esta opción, pierden su demonismo y se revisten de virtudes. Así, la trompeta que ya encontramos en Pablo y que también puede simbolizar el Evangelio suele aludir al Juicio Final. El mismo Clemente de Alejandría concibe al hombre como una armonía de cuerpo y alma, como un microcosmos instrumental al servicio de Dios, que le dice: «eres mi cítara, mi aulós, y mi templo». ²⁰ La cítara representa la armonía y el denostado aulós pasa a simbolizar nada menos que el espíritu.

Pero los instrumentos adquieren su emancipación en el Renacimiento, y en el Barroco multiplican sus formas y posibilidades y retoman masivamente al templo. El *Gabinetto Armonico*, de Filippo Bonanni (siglo XVIII) va encabezado con un pasaje del muy musical salmo 150, a fin de que se tome en sentido literal lo que durante más de mil años –como acabarnos de ver– había sido interpretado en clave alegórica.

A lo largo de la Edad Moderna se va a celebrar el potencial sonoro de muchos instrumentos de viento-metal. Estos instrumentos se incorporan a la actividad militar y a las procesiones, a festejos populares o regios. Son fundamentales en la fiesta barroca y, junto con la percusión, como ha analizado el profesor González Alcántud, pueden ser *domesticados* y «encauzar la violencia sonora a través de los grupos rituales». ²¹

3. La movilidad, piedra angular en el imaginario aéreo de la música

La idea de movilidad asociada a la mayor altura del sonido es un principio físico, de sobra conocido, que ha permitido numerosas lecturas míticas, simbólicas y también plenamente pragmáticas. La escala musical es en sí misma un símbolo aéreo. No es de extrañar que los peldaños de la escalera musical puedan organizarse en tramos de acuerdo con intereses muy variados.

En las versiones más acabadas de la teoría griega, los elementos se asocian a cada uno de estos tramos. El aire ocupa un lugar central bajo el fuego y el éter

¹⁹ MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (1994): «Los instrumentos en los teóricos medievales», en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, 2 vols., coord. José López Calo, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 113-160 (castellano), 161-188 (inglés) del vol. I, p. 137.

²⁰ McKINNON, John: *op. cit.*, p. 30.

²¹ GONZÁLEZ ALCÁNTUD, José Antonio (1995): «Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión», en *Música oral del Sur* (Centro de Documentación Musical de Andalucía), n.º 1, pp. 13-24, p. 17.

(que se suele integrar en el juego de comparaciones) y sobre la tierra y el agua. Y como el sistema griego se organiza en tetracordos, el aire se asocia al tercer tetracordo (conjuntivo) que, en la práctica, está más cerca del tetracordo del fuego (el disyuntivo de la misma zona) que del tetracordo del agua.²²

Mucho después, la polifonía renacentista (su teoría, más exactamente) nos ofrece un paralelismo de la tesitura vocal con los cuatro elementos. Como se sabe, la polifonía del Renacimiento ordenó cuatro zonas básicas en la tesitura correspondientes a las voces de tiple, alto, tenor y bajo, yendo del agudo al grave. Cuando hay más voces reales no es porque haya nuevos ámbitos, sino porque se duplican algunas voces o porque se estratifican de manera un poco más ajustada.

Esas cuatro voces de la polifonía clásica se asocian a los elementos de manera previsible. El bajo ha de ser la tierra; el tenor, el agua; el alto ha de representar el aire; y el fuego equivale a la voz de tiple. Cerone, al comentar el canon enigmático del Caos, cuya resolución consiste en lograr un cosmos mediante la adaptación de la música de cada voz a cada elemento, da por sentada la misma distribución (véase Figura 2). Tanto en los elementos como en las voces se opera un proceso ascensional en paralelo con una intensificación de la movilidad. A mayor ascenso en la cuádruple estratigrafía de la tesitura vocal, la melodía se hace más móvil no ya por el número de las vibraciones, lo cual es un principio físico, sino también en muchísimas ocasiones por su propio diseño en la sucesión de los valores sonoros. Es obvio que los pasajes con figuraciones rápidas son más aéreos y voladores que los diseñados con notas largas. Nuestro Juan Bermudo dice que las figuras de poca duración sirven «para bolar más la música».²³

La concepción del aire asociado a uno de estos estratos vocales no oculta su raigambre clásica, pero es mucho más precisa y profesional. El aire conecta con la región ígnea, pero también con la región acuosa. Es un aire impuro todavía y por eso da vida a una voz que es relativamente aguda, relativamente móvil, pero que no es comparable a la voz representativa del elemento fuego, que es la más destacada en todos los planos.

Zarlino, uno de los grandes en la tratadística musical del Renacimiento, lo expresó de esta manera en sus *Instituciones Armónicas*: «acomodaron la tercera parte sobre el Tenor, la cual algunos llaman Contratenor, algunos Contralto y otros la nombran Alto; y la pusieron en el tercer lugar, que es mediano en la cantilena, y se puede asimilar verdaderamente al Aire, el cual, así como conviene con el Agua y con el Fuego en alguna cualidad, así también las cuerdas graves del Alto convienen con las agudas del Tenor, y las agudas del Alto convienen con las agudas de la cuarta parte, puesta más en el agudo, llamada Canto».²⁴ Exactamente igual que los límites entre los elementos son permeables e interactivos, así las partes extremas de cada voz se confunden con los extremos opuestos de la voz o voces vecinas.

²² QUINTILIANO, Aristides: *op. cit.*

²³ BERMUDO, Juan (1555): *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Imprenta de Juan León.

²⁴ ZARLINO, Gioseffo (1558): *Le Istitutioni Harmoniche*, Venecia, pp. 238-239.

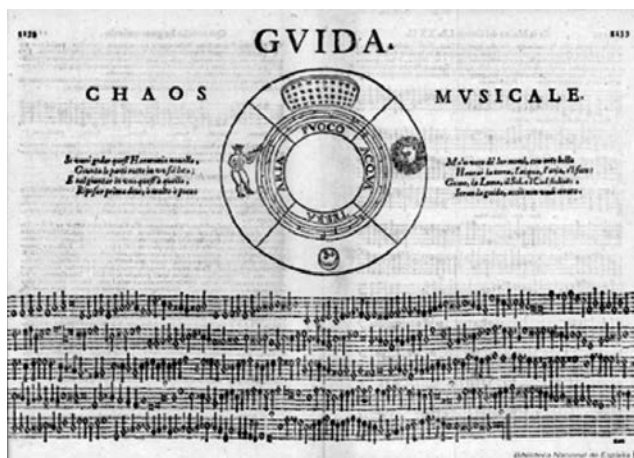


Fig. 2. Canon enigmático del Caos, recogido por Cerone en *El Melopeo y Maestro* (1613)
(Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica)

De forma que subir y bajar es el principal itinerario aéreo de la música. Una escala-escalera, organizada con los historiados peldaños ascendentes del solfeo hexacordal, fue utilizada en algunos manuales de canto llano. Así ocurre en el *Promptuario* de Diego de Roxas y Montes, instrumentista de la Catedral de Córdoba (véase Figura 3).

Sin entrar en consideraciones sobre el clásico problema del tipo de semántica musical que hemos de predicar para aludir a ejemplos como los citados, y que ha sido estudiado por diversos autores,²⁵ podemos admitir que la afirmación anterior responde a una especie de psicología de la percepción que ha funcionado durante siglos y que también ha seguido siendo efectiva después de haber recibido las primeras críticas serias a mediados del siglo XVIII. Efectivamente, en ese momento existen polémicas sobre si el Juicio Final, por ejemplo, ha de ser expresado en música mediante un movimiento ascensional o hacia el grave. Pero al mismo tiempo, algunos músicos y teóricos se expresaban inequívocamente cuestionando la obligatoriedad de ir al agudo para aludir al Cielo, y al grave para aludir al Infierno.²⁶ Pero tales críticas no cerraron a la música las posibilidades de seguir ofreciendo metáforas del imaginario aéreo hasta el día de hoy, tanto en lo ascensional como en la caída.

Conocemos incluso un buen número de ejemplos concebidos a partir de las nuevas tecnologías, desde las ondas Martenot hasta las innumerables posibilidades de la informática musical. Recordaremos uno muy bien explicado por John R. Pierce. En una película de Pierre Halet, titulada *Little Boy*, un piloto sueña con un dramático e infinito descenso de la bomba atómica hacia Hiroshima. El compositor Jean Claude Risset ideó un procedimiento que aplica una ilusión acústica concebida por el psicólogo Roger Shepard mediante el ordenador. El sonido, en esta

²⁵ NATTIEZ, Jean Jacques (1987): *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois Ed.

²⁶ NEUBAUER, John: *op. cit.*, pp. 112-113.

pesadilla, también parece bajar indefinidamente, mediante una estructura fija de los envolventes y una modificación cíclica de los armónicos parciales.²⁷ La música introduce el elemento dramático y transformador de la caída, sin el que la misma carecería del valor dinámico que tiene como constante de nuestro imaginario.

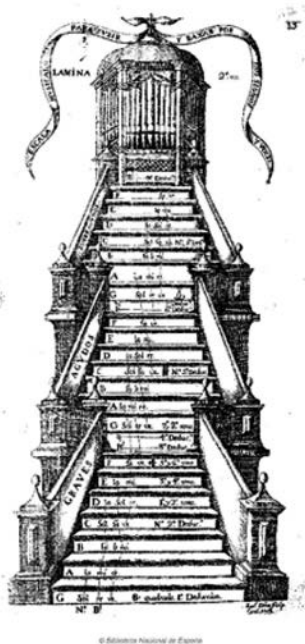


Fig. 3. «Escala musical para subir y bajar por los signos y voces», en Diego Roxas y Montes, *Promptuario armónico y conferencias theoricas y prácticas de canto llano* (1760) (Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica)²⁸

Pero la movilidad no es solo hacia el agudo o hacia el grave, algo que suele ser visto –aunque no falta quien lo cuestiona– como una cierta espacialidad de la música. Puede tener una significación temporal, porque eso también es un rasgo de la imaginación, cualidad aérea donde las haya,²⁹ conduciéndonos bien al pasado, mediante el *cantus firmus*, la cita, la parodia, el *collage*, la onomatopeya, la reexposición temática, el retardo, bien al futuro, ejercitando una función proyectual en el sentido de Jung, como de alguna manera ocurre en las anticipaciones armónicas y en los premonitorios pasajes de las codas clásicas o en algunas oberturas operísticas, todo ello dentro del tiempo especial instituido por la racionalidad interna del discurso sonoro.

²⁷ PIERCE, John R. (1985): *Los sonidos de la música*, Barcelona, Labor, Prensa Científica, Biblioteca Scientific American (1.ª ed. en inglés: 1983). Trad. Andrés Lewin Richter, p. 195.

²⁸ ROXAS Y MONTES, Diego (1760): *Promptuario armónico y conferencias theoricas y prácticas de Canto-llano*, Córdoba, Imprenta de Antonio Serrano y Diego Rodríguez, impresores del Santo Tribunal de la Inquisición.

²⁹ MANSUY, Michel (1967): *Gaston Bachelard et les éléments*, París, Librairie de José Corti, p. 243.

La movilidad, en fin, es tan decisiva en la música que, solo refiriéndonos a los aspectos relacionados con el aire, podemos encontrar una constelación de imágenes que han pertenecido a culturas diversas. Es lo que Marius Schneider llamó las «ecuaciones místicas», por las que un elemento como el aire aparece vinculado casi universalmente al hueso, puesto que de los huesecillos de pájaro se hacían pitos, a veces ornamentados con alguna pluma, que es la esencia del ala, y aparece asociado a las flautas en general y a las partes espirituales del ser humano, como la cabeza; también a los insectos y a veces al metal o a la piedra, según se usen, del mismo modo que, a la inversa, un cuerno de buey con su sonoridad grave se suele acercar más a un simbolismo terrestre.³⁰

La propia música, en fin, considerada de una manera general, es ante todo aérea y móvil. Por eso Ficino la aconsejaba en su dieta para los eruditos en una hermosa constelación dietética, cosmética y sanitaria, al lado de las comidas aromáticas, del vino, de los perfumes y del disfrute del propio aire. En su concepción del espíritu como un cierto vapor cálido y sutil, que lleva las sensaciones al entendimiento, la música actúa como un agente móvil e igualmente sutil que afecta a la parte aérea del espíritu desde donde se extiende por todo el cuerpo, a fin de establecer la ligazón de este con el alma.³¹

4. Arpa eólica e imágenes aéreas de órganos y organistas

Si líneas atrás aludíamos a la función encauzadora y a la «domesticación» del viento, cabe aludir al concepto de «estilización» para referirnos al instrumento conocido como arpa eólica. De remoto origen, el arpa eólica consiste en una caja acústica –con cuerdas al unísono del mismo tamaño, pero de distinto calibre– especialmente diseñada para aprovechar las corrientes del aire. Son estas las que producen el sonido sin intervención humana alguna, «*sine ullo humano contactu*» y «*solo naturae industria*» como diría Atanasio Kircher al hablar del *instrumentum aeolium*.³² Esta adjetivación como instrumento eólico la había empleado J. J. Hofmann un año antes en su *Lexicon Universale* pasando por ser el primero en hacerlo.³³ Pero sus citas expresas a Kircher para referirse al funcionamiento del instrumento nos inducen a pensar que también la expresión «instrumento eólico» se la podría deber al eminente autor de la *Musurgia Universalis*.

El arpa eólica se suele poner en una ventana entreabierta, aunque Kircher, que fue de hecho el gran revitalizador en Europa de este antiquísimo instrumento, también ideó una a gran escala, para instalar en plena naturaleza. Lo más interesante es que el paso del aire produce un juego de armónicos aleatorio, un

³⁰ SCHNEIDER, Marius (1946): *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

³¹ WALKER, D. P. (1989): «La teoría dello spirito musicale di Ficino», en Paolo Gozza (ed.): *La musica nella rivoluzione scientifica del seicento*, Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 79-87.

³² KIRCHER, Athanasius (1678): *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum...* Amstelodami, ex officina janssonio-waesbergiana, p. 51.

³³ BONNER, Stephen (1989): «Aeolian harp», *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie (ed.), Londres, Mac Millan.

«inédito género de armonía» como diría Kircher,³⁴ que delata con los primeros unisonos los movimientos más imperceptibles del aire y que estiliza en impredecible arabesco las corrientes aéreas de mayor actividad.

Un instrumento así no podía por menos de llamar la atención de toda suerte de artistas. Se suele recordar el gusto de los poetas prerrománticos ingleses y alemanes por el arpa eólica a causa de «sus sonoridades evanescentes que concordaban con su misticismo frente a la Naturaleza». ³⁵ Pero lo cierto es que desde el siglo XVIII hasta el presente numerosos autores le han dedicado textos de toda índole en cuyas variadísimas imágenes se advierte el reflejo de la ambigüedad y las potencialidades simbólicas del aire en su asociación con la música. James Thomsom, Goethe, Coleridge, Morike, Stevenson, Thoreau, Melville, entre otros, son algunos de ellos.³⁶

Dejamos atrás este instrumento que «hace cantar a la rosa de los vientos», en la bellísima imagen de M. Tournier recogida por Tranchefort,³⁷ para acercarnos a otro aún más cargado de simbolismos de todo tipo. Hablamos del órgano. Ya el órgano hidráulico –conocido en la Antigüedad y recreado en la época barroca para algunos grandes señores– presenta una curiosa interacción del aire y el agua (véase Figura 4).

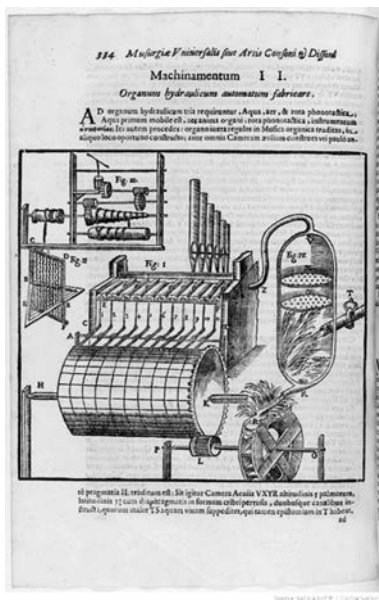


Fig. 4. Mecanismo de órgano hidráulico, Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, vol. II (1650) (Bibliothèque Nationale de France, Gallica)

³⁴ KIRCHER, Athanasius, *op. cit.*, p. 51.

³⁵ TRANCHEFORT, François-René de: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Versión española de Carmen Hernández Molero. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 192.

³⁶ BONNER, Stephen, *op. cit.*

³⁷ TRANCHEFORT, François-René de, *op. cit.*, p. 192.

La evolución del órgano, que llega a la elefantiasis en los órganos del XIX, ha motivado la existencia de todo un imaginario de naturaleza terrestre referido a este instrumento.³⁸ A veces se sacan a colación algunos especialísimos organistas, como el Capitán Nemo, que tenía un órgano en el Nautilus, o el Fantasma de la Ópera, que lo tenía bajo tierra y escribía la música con tinta roja, con sangre.³⁹ Incluso refiriéndonos tan solo a los órganos habituales en el mundo eclesiástico, podemos reencontrar abundantes leyendas sobre órganos siniestrísimos que suenan solos en la noche, como aquel del Maese Pérez, o el mucho más terrible de Julio Verne –en cuyos tubos de voces humanas estaban encerrados nada menos que los niños de la escolanía– acrecientan el lado misterioso y las potencialidades simbólicas de este instrumento.⁴⁰

Hemos de admitir que un órgano catedralicio *a plein air* impresiona siempre por sus registros graves y que hay algo de telúrico en su clamor. Mas no nos resignamos a los más conocidos y citados simbolismos terrestres cuando desde el punto de vista estrictamente del aire podemos destacar otros aspectos no menos significativos. Así, su ubicación elevada y el simbolismo ascensional de la escalera de acceso al instrumento, que contribuyen a perfilar una imagen del organista como mediador y Señor de los Vientos. Incluso el material de que están contruidos los tubos puede tener connotaciones aéreas. Los organeros de los siglos XVI al XVIII se comprometían en sus contratos a utilizar buen estaño inglés, susceptible de mezcla con plomo para determinados tubos. Los contratos que ha recogido Louis Jambou en el segundo volumen de su obra fundamental sobre el órgano español son ilustrativos a este respecto.⁴¹ Un teórico como Pablo Nasarre también aconsejaba que fuesen de estaño. Pero además de las conocidas razones de mejor sonoridad, conocidas en la práctica, aducía con toda convicción que el estaño es un metal bajo el influjo de Júpiter y capaz de dar un sonido más aéreo y sanguíneo, frente a los tubos con mucho plomo, que suenan de manera saturnal, melancólica y terrestre.

La ubicación del órgano, habitualmente en lo alto, como un ídolo formidable, aéreo sobre el suelo de los templos y acaso más cerca de la encastillada campana que del altar, constituye toda una clase de teología. Es, desde luego, un espacio idóneo para la mediación. Además, existen razones acústicas que algunos teóricos han explicado. Nasarre, en su capítulo sobre el eco, defiende la ubicación de los órganos en sitio elevado a fin de dejar más espacio para que la reverberación del sonido no cree confusión: «dará más gusto el órgano si estuviere situado en el puesto de mayor altura».⁴²

³⁸ VERJAT, Alain (1994): «La tierra madre. Imaginario del órgano y literatura en el siglo XIX», en *Música y Literatura. El órgano en la literatura francesa del siglo XIX*, Dolores Jiménez (ed.), Valencia: Universidad de Valencia, pp. 17-23.

³⁹ JIMÉNEZ, Dolores (1994): «El Fantasma, la Voz y el Órgano (Sobre *Le Fantome de l'Opera* de Gaston Leroux», en *Música y Literatura. El órgano en la literatura francesa del siglo XIX*, Dolores Jiménez (ed.), Valencia, Universidad de Valencia, pp. 91-97.

⁴⁰ BENOIT (1994).

⁴¹ JAMBOU, Louis (1988): *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, vol. I: 337 pp.; vol. II: 279 pp., Oviedo, Ethos-Música, Serie Académica, n.º 2.

⁴² NASARRE, Pablo: *op. cit.*, p. 37.

Su aspecto externo tiene un sentido arquitectónico autónomo. La disposición de los tubos se organiza en diversos castillos. Y tiene –o puede tener– fachadas, frontis, columnas salomónicas, puertas, almenas, escudos nobiliarios, en suma, una Jerusalén celeste, con predominio de la planta cuadrangular y defensiva, que se suaviza con la redondez de algunas formas ventrudas o con las repetidas curvas de sus tubos y columnas, aunque, por otro lado y para el mundo ibérico, se amplifica merced a la disposición en horizontal de una batería de tubos con sonido de trompeta real o de batalla, que los organeros se comprometen, en sus contratos, a disponer a manera de «artillería».⁴³

La escalera de acceso para los organistas está íntimamente ligada con el concepto anterior. Al órgano se accede por unas escaleras, muchas veces estrechas y de caracol, que resultan más iniciáticas que cómodas. No están abiertas para cualquiera, como no dejan de recordarle al organista de vez en cuando los acuerdos de los cabildos recogidos en las actas capitulares de nuestras catedrales, como este tan ilustrativo de Segovia, de 1524: «Mandaron que el organista non consienta entrar en los órganos a persona alguna de fuera de la iglesia, so pena de cuatro reales por la primera vez e por la segunda ocho reales, e por la tercera privación de organista».⁴⁴ Ciertamente es que el coro alto podía abrirse en algunas ocasiones especiales, como para ciertos oficios de Nochebuena pero solo para «personas principales», como señalan las actas de Burgos en 1561,⁴⁵ como en un privilegio de anticipación celeste del que las mujeres eran excluidas: «Este día los dichos señores mandaron que las personas que tienen la llave de los órganos, que no dejen subir mujeres donde están los órganos, so pena de cada dos mil maravedís a cada uno que las dejare subir»,⁴⁶ o admitidas con determinadas restricciones, probablemente la de acompañar a las ya citadas personas principales y, a su vez, no ser acompañadas de «criadas e mozos», según recogen las actas catedralicias de Burgos.⁴⁷

Con el órgano y la escalera de acceso estamos ante uno de los más claros «esquemas axiomáticos de la verticalidad», en la terminología de Gilbert Durand,⁴⁸ en una particular escala de Jacob que, efectivamente, conduce a un territorio más celeste que humano, donde pronto va a sonar el aliento del Espíritu que inunda desde lo alto las bóvedas y las naves del templo. La escalera, como una de esas escalas iniciáticas estudiadas por Eliade, es también una escala «levantada contra el tiempo y la muerte».⁴⁹ Y lo es porque lo que va a sobrevenir tras la ascensión del organista a su oculta atalaya es la apertura de un tiempo distinto, el de la música, que es el tiempo de un discurso autónomo y que puede verse como el de la comunión entre las realidades cósmicas y nuestro propio mundo.

⁴³ JAMBOU, Louis, *op. cit.*

⁴⁴ LÓPEZ CALO, José (1990): *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Col. Aula Abierta-Música, n.º 2, p. 12.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁸ DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus. Trad. Mario Armiño (1.ª ed. París, 1979, Bordas), p. 119.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

El organista adquiere un papel cristológico en esa cotidiana subida al calvario, que le salva y le eleva, pero de la que hace partícipe también a la asamblea de fieles por la metáfora de su mensaje sonoro. Es el demiurgo entre dos mundos, el mediador entre dos tiempos, el mensajero iniciado que se adueña de las regiones aéreas para publicar la ascensión y la eternidad.

La necesidad que tiene este instrumento de recibir aire continuamente implica la existencia de un pulmón artificial –el fuelle– que se pliega en su abanico y que se conecta al instrumento en un claro simbolismo de penetración, insuflando un aliento fértil que anima aquella fragua de sonidos. Los entonadores, que así se llaman los encargados del fuelle, adoptan distintas poses en función de los variados sistemas de transmisión del aire. Pueden asemejarse a funambulistas, como al parecer ocurría en cierto órgano de Sevilla, donde un muchacho tenía que recorrer arriba y abajo una barra conectada a fuelles enfrentados.⁵⁰ A veces calcan los fuelles con los pies, como pisadores de uva (véase Figura 5) o parecen remar de una extraña manera, como ocurre en otros muchos casos.

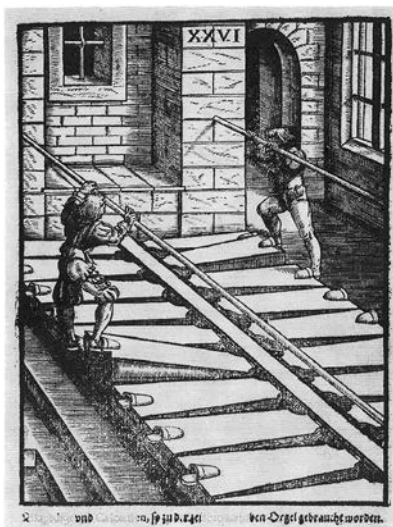


Fig. 5. Fuelles. Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (1619)
(Bibliothèque Nationale de France, Gallica)

El aire informe se transmuta en un aire canalizado, constante y fecundo, como un soplo divino, que puede devenir sonido organizado y sustancia musical acto seguido. Ya desde su misma entrada en el fuelle, el aire sufre un proceso de purificación, pues se solía poner una gasa o rejilla a modo de cedazo en la boca del fuelle para que no entrasen partículas o insectos arrastrados por la corriente que pudiesen estropear los mecanismos interiores del órgano, según aconsejaba Riemann (1929). Por otra parte, los constructores garantizaban en sus contratos que el trabajo sobre el fuelle no requería más fuerzas que las de un niño o niña

⁵⁰ RIEMANN, Hugo (1929): *Manual del organista*, Barcelona, Labor. Trad.: Antonio Ribera y Maneja.

de seis u ocho años, o el de un anciano, como en un triunfo de la mecánica y de la liviandad acorde con el carácter fundamentalmente espiritual del instrumento.

El peculiar mecanismo del órgano implica que todo el aire pasa a través de unas conducciones de madera que van forradas en su interior con fieltro o piel curtida. Tenemos después el «arca de viento», espacio de aire general para servir a las necesidades del órgano (véase Figura 6).

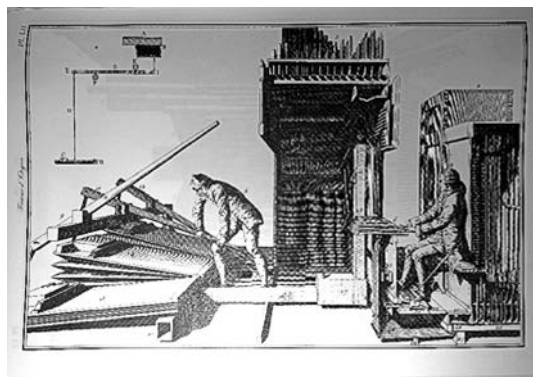


Fig. 6. Corte de un órgano. Dom Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues* (1766)

Llega así el aire a unas cajas interiores llamadas «secretos», que conectan mediante unos orificios con las distintas tuberías (véase Figura 7). Es una verdadera «Anemoteca», por emplear el término cultista de algunos teóricos, término que también enlaza en su étimo los conceptos de «aire» y de *animus*, como nos recuerda Michel Mansuy a otros efectos.⁵¹ Sus orificios están tapados y es el organista quien los destapa haciendo que el aire vaya por un sitio o por otro hasta llegar a los tubos previstos, cambiando el sonido y el timbre. Ello significa que el organista es verdaderamente un Señor de los Vientos, un nuevo Eolo que organiza el fluir aéreo de su universo en toda la gama de los vientos, desde el suave céfiro hasta el norte agalernado.



FIG. 14. a b, forma exterior de las partes de un secreto: a, abierto; b, cerrado con una tapa; c, pestillo que sirve para cerrar herméticamente la tapa, como aún se encuentran en los órganos antiguos. En los órganos modernos se encuentran cierres de todas clases; d, válvulas de las cañales en el interior del secreto vistas de frente; e, baretas que se unen a otras que posan por debajo del tablado inferior y van a parar al pedalero; f, parte delantera de la hilera de tubos del pedal, que en los órganos grandes suelen ser de juegos de lengüeta; aquí probablemente una octava 8'; g, correderas para abrir o cerrar la entrada del aire en las diversas voces de un registro; van de una a otra parte del secreto y están unidas, por medio de un aparato mecánico, con los tiradores de registros junto al teclado

Fig. 7. Fuelles. Hugo Riemann, *Manual del organista* (1929)

⁵¹ MANSUY, Michel, *op. cit.*, p. 245.

No hay laberinto en los cientos de tuberías que puede tener un órgano, porque el aire es dominado desde el primer momento. Todo se produce mediante la voluntad ordenadora del organista que sabe los resultados que se derivan de abrir unos u otros caminos para el aire prisionero. Y allí, no asombra su mecánica de manos y pies, su movilidad física para abrir y cerrar registros, conectar teclados, etc., sino que asombra el milagro estrictamente secreto que se desarrolla en el interior del órgano, en esa caja matriz, donde el organero o constructor solía dejar su firma, que se erige en el epicentro de la creación interpretativa, mediante un control del aire incomparable. Es el triunfo del Señor de los Vientos sobre el secreto aire encrucijado de su reino.

Es así como el organista puede abrir la espita de las bajas vibraciones y entonces surge el zumbido animal, o bien preparar unas combinaciones con registros de voces humanas, o promover un episodio flautado en el agudo, de clara movilidad ascensional y aérea. Todo cabe en el órgano, pero todo se produce mediante la más pasmosa «domesticación» del aire operada en instrumento musical alguno.

Partimos de un aire continuo que nos viene de fuera. Pero inmediatamente lo organizamos, lo regulamos, lo canalizamos, lo retenemos o lo dejamos salir por depende qué sitios, como en un sonoro sistema de aire acondicionado que es la suma de toda la naturaleza aérea de la música y que puede constituirse en el símbolo de la Creación (véase Figura 8).



Fig. 8. El órgano de la Creación del Mundo, Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, vol. II (1650) (Bibliothèque Nationale de France, Gallica)

5. Máquinas de vientos contrapuestos

Luigi Russolo –cuyo *Tratado de los ruidos* no tiene desperdicio en el plano estético– pintó un cuadro titulado *La música* mediante ondas de colores y manos múltiples sobre el piano. A Balilla Pratella, por su parte, le debemos el manifiesto de los músicos futuristas, que se fecha el 11 de marzo de 1911. En él se dice que la instrumentación ha de concebirse como un mundo sonoro de incesante movilidad. Hacia 1916 Pratella había construido 21 *intonarumori* o máquinas de ruidos. Los futuristas fueron efectivamente los primeros en contribuir enérgicamente al *cambio de aires* con un ideario de movilidad y con un repertorio notable de máquinas silbantes y zumbadoras, en una activa crítica de la estética edulcorada y posromántica que aún seguía vigente en su época. En abril de 1914 los futuristas dan un concierto en Milán con zumbadores, crujidores, atronadores, silbadores, murmuradores, chirriadores, roncadore... El escándalo fue notabilísimo. La crispación, los aires de guerra, el desarrollo industrial incontrolado, el humo de las chimeneas y de los motores de automóviles y aviones tienen su correlato y su premonición en estos aires salvajes de las máquinas futuristas.

Sin embargo, la máquina de viento musical por excelencia ya era conocida antes del futurismo y tiene una hoja de servicios menos escandalosa pero mucho más continuada. Se trata de un instrumento que, en cierto sentido, es el más aéreo de todos sin ser propiamente un instrumento de viento. Hablamos del *eolifón* o *máquina de viento*. Técnicamente lo ubicamos dentro de los idiófonos de fricción. Consiste en un rodillo accionado por manivela que roza contra una tela produciendo un sonido extraordinariamente semejante al del viento. Puede verse una fotografía del eolifón en el diccionario *Grove* de instrumentos.⁵²

Un instrumento así oscila en su uso entre dos usos extremos: o bien actúa como un elemento de *atrezzo*, es decir, de una manera «meteorológica», por decirlo con la coloquial expresión que gusta utilizar el compositor Josep Soler, o bien tiene un uso simbólico. Claro que también puede tener una finalidad rítmico-tímbrica, como hace Wagner en *El buque fantasma* (Acto III, n.º 7) donde la utilización descriptivista podía haber constituido una comprensible tentación para el compositor.^{53,54} Un ejemplo clásico de utilización «meteorológica» y citado en cualquier diccionario que aluda al eolifón lo tenemos en la *Sinfonía Antártida*, de Vaughan Williams.⁵⁵ Y hoy mismo Albert Sarda, con lenguaje actualísimo, lo integra muy sugerente mente en una obra titulada *Xaloc*, nombre de un viento mediterráneo. Richard Strauss lo usa abundantemente, entre otras obras, en *Don Quijote*. Por cierto, que la orquesta –dejando aparte la máquina de viento, que

⁵² BLADES, James (1989): «Wind machine [aëoliphone]», en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie (ed.), Londres, MacMillan.

⁵³ SOLER, Josep (1997): «Notas sobre la máquina de viento» (inédito).

⁵⁴ Este texto, como se señala en la bibliografía, es inédito. Ocupa siete caras de folio, y fue remitido por el compositor al autor de este trabajo, por lo que hacemos constar nuestro agradecimiento. Josep Soler (sobre quien estamos concluyendo un libro que probablemente vea la luz a fines de 1997) escribió expresamente dichas «Notas» ante nuestras consultas sobre la utilización de la máquina de viento en algunas de sus composiciones.

⁵⁵ BLADES, James: *op. cit.*

se exige en el famoso vuelo en tierra sobre el caballo Clavileño- sugiere el movimiento del aire mediante una serie de técnicas que constituyen un muestrario de los recursos más aceptados para simbolizar las realidades aéreas, como los *glissandos* de arpa (que algunos llamaron «flujo eólico») entre otros y que constituirían tema de estudio por sí mismos. Ravel, de manera muy ponderada y con cierto sentido de sugestión de ambiente misterioso, lo aprovecha, como es bien sabido, en *Dafnis y Cloe* y en alguna otra composición, y también se suele citar en esta línea *Les choëphores*, de Milhaud.⁵⁶

Schoenberg introdujo la máquina de viento en clave de simbolismo trascendente en una obra inacabada cuyos primeros borradores se escriben en 1915. Se trata de *La escala de Jacob*. El tema es la reencarnación, y el empleo de este instrumento no puede resultar más apropiado, aunque solo suena un instante en un único compás. Esta es la puntual y casi inadvertible referencia de la que Josep Soler parte en su utilización de la máquina de viento. El compositor catalán ha convertido a la máquina de viento en un instrumento especialmente querido y cargado de simbolismos. En la ópera titulada *La tentación de Saint Antoine* aparece asociado a la lectura bíblica, pero también al demonio, pues el dios soleriano siempre es dual. En la ópera *Edipo y Yocasta* también utiliza este instrumento, en escenas como el suicidio de Yocasta, entre otras. En su ópera oratorio *Jesús de Nazaret* aparecen tres máquinas de viento, con simbolismo trinitario y de soplo divino. En la escena del entierro de Jesús aparecen dos toques de eolífono al comienzo, como dos suspiros. Al final de la obra, la escena queda vacía, con el único sonido del aire sonando sin fin como en la cueva de un oráculo. Es la permanencia del Logos.

El aire, pues, caído el mito, convertida la doctrina de los cuatro elementos en metáfora, ha estado presente en la música a lo largo de la historia y sigue renovando o repitiendo los simbolismos que acompañan al ser humano hasta el presente en las realidades de su imaginario musical.

⁵⁶ *Ibid.*

Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo* *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*

Es sabido que la Europa cristiana vivió tiempos difíciles en torno al año 1000, más por las invasiones que por los temores derivados de cifra tan redonda. Pero ya en el siglo xi recupera gradualmente el pulso intelectual, hasta eclosionar en el conocido con toda justicia como renacimiento del siglo xii, uno de esos *renacimientos con minúscula* de los que habló Panofsky y que tan rica y poliédricamente van configurando los siglos medios. Florecen entonces las escuelas de Chartres o París, se inicia un nuevo concepto de la predicación y se proponen diversas soluciones a los problemas del nominalismo y del realismo. Son estos los tiempos de San Anselmo y de Pedro Abelardo, de Juan de Salisbury y de Teodorico de Chartres, de Hugo de San Víctor y de San Bernardo, los tiempos, en sentido amplio, del *Calixtinus* y del maestro Mateo, cuando sonaban en música y en piedra los dones de un arte en su plenitud y los augurios de una nueva página en la espiritualidad y la cultura del Occidente cristiano.

Todo lo anterior se traduce en una fortísima revaluación del estudio de las artes liberales, con especial acento en el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica), hasta llegar a los conocidos excesos de algunos estudiosos, utópicos y soñadores en su convicción de explicar las cuestiones teológicas sin salirse de este tipo de disciplinas. Las culturas islámica y judía también intervienen en esta problemática. Un judío converso de la España del siglo xii, llamado Pedro Alfonso, nos da un curioso cuadro de las artes liberales en el que se detecta la influencia árabe junto al modelo occidental y en el que la séptima de ellas es la nigromancia (en el sentido de arte de las profecías) o bien la filosofía, porque «precede a las cosas naturales o elementos mundanos», aunque hay otros -dice- que consideran a la gramática como la séptima arte en cuestión.¹

* Publicado en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza (A Coruña y Santiago de Compostela, septiembre, 1999). José López Calo y Carlos Villanueva (eds.), A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 73-93.

¹ «Estas son las artes: dialéctica, aritmética, geometría, física, música, astronomía. Sobre la séptima hay en verdad diversas opiniones de muchos: los filósofos que creen en las profecías consideran que la séptima es la nigromancia. Algunos de ellos que no creen en las profecías quieren que la filosofía, que precede a las cosas o elementos mundanos, sea la séptima. Quienes no estudian la filosofía afirman que la séptima es la gramática», Pedro ALFONSO, *Disciplina clericalis*. Ed. y trad. Ángel González Palencia. (Madrid-Granada, 1948). CSIC. p. 19.

Volviendo al *trivium* en su diseño tradicional, observamos que la dialéctica resultaba muy socorrida, no solo para poner orden en las graves cuestiones de la religión sino incluso para argumentar en términos musicales. Cierto tratado de hacia 1200 no desautoriza el tritono Mi-Si bemol por razones de dificultad técnica, o por razones morales, en el sentido de que este intervalo fuese un *diabolus in musica*, sino por resultar *esencialmente irracional* en el sistema; exactamente por resultar equivalente al vicio de la «falsa proposición» según se emplea este concepto entre los dialécticos.² Los siglos XIII y XIV ofrecen ejemplos muy notables. El monumental *Speculum Musicae*, de Jacobo de Lieja, fue terminado en 1323, mas no oculta el mucho peso de las tradiciones musicales del siglo XIII. Esta *summa* musical presenta la huella de la dialéctica de manera muy clara y abundante. En el libro VII, como caso harto significativo, se despliega todo un abanico terminológico para uso musical que proviene de la lógica escolástica y que ha motivado un comentario específico de Beatrice Pescerelli.³ Por su parte, el tratado titulado *Pomerium*, de Marchetto de Padua, concluido en 1326, sigue en su propia exposición de conjunto, como es de sobra sabido, los métodos y formalismos de la escolástica.

Si atendiendo a lo que ocurre con la dialéctica nos situamos más bien del año 1200 en adelante (perdiendo completamente de vista el marco temporal del tema vertebrador del simposio), con la gramática nos ocurre en cierto modo a la inversa, pues explica desde mucho antes –como ejemplificaremos en su momento– algunos aspectos de los tratados de música en cuanto a metalenguaje. Por su parte, la retórica parece situarse en un punto medio y, aunque se detecta su influencia en la música y en la tratadística musical *antes y después del siglo XII*, encontramos elementos de análisis significativos en ese momento, a modo de arranque de una línea de fuerza que cada vez sería más sólida, como en una premonición de lo que habría de ser el uso constante y ampliamente sistematizado de la *retórica musical* desde el siglo XVI hasta bien entrado el XVIII, uso que ya parte de la plena recuperación y difusión de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano.

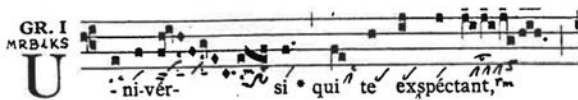
Sin pretender que nuestro conocimiento sobre las músicas medievales dé un giro llamativo por el simple hecho de enfocarlas –cuando sea plausible– desde la retórica, creemos que el escepticismo de algunos autores, como Stevens por ejemplo,⁴ podría quedar un tanto matizado desde el momento en que no tratemos de aplicar aquí los esquemas que son operativos para la música de los siglos XVI y XVII y abordemos el problema desde otros puntos de vista. La modestia técnica de una secuencia o de un motete medievales no ofrece, en términos meramente cuantitativos, las posibilidades de actuación de que es susceptible una cantata barroca. Pero hay que ir sumando las lecturas puntuales que se vienen dando en los últimos años. Así, Godehard Joppich ha estudiado la componente retórica del

² Christopher PAGE (ed. y trad.), *Summa Musicae. A thirteenth-century manual for singers*. (Cambridge, 1991). Cambridge Musical Texts and Monographs.

³ Beatrice PESCIERELLI, «Accessus ad discantus: metodología dell'analisi musicale nello *Speculum Musicae*», *Studi Musicali*, 20, 1991, pp. 39-44.

⁴ J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama 1050-1350*. (Cambridge, 1986). Cambridge University Press.

famoso códice 121 de Einsiedeln, con particular atención a las letras significativas,⁵ del mismo modo que Fritz Reckow ha analizado el peso de la gramática, la retórica y la poética en determinada música medieval.⁶



Ejemplo 1. Con la «t» de *tenere* afectando a las tres *clivis* y con el *torculus* cadencial en «*exspectant*», la notación sangalense realiza en el plano físico y subraya la espera a la que alude el texto y la propia espera como sentido litúrgico del Adviento. Gradual *Universi*. GT, 16

También el *Calixtinus* tiene detalles manifiestamente retóricos. La reiteración del mismo motivo al final de frase, como ocurre en *Ad superni regis decus*, resulta del todo evidente en esta línea, pues *añadir, reiterar* (o sus contrarios) constituyen recursos retóricos ampliamente tipificados y de probado efecto en discursos judiciales o en el arte literario.



Ejemplo 2. Final de «*Ad superni regis decus*». Códice Calixtino, fol. 215v.^o

Si leemos el final de la composición *Gratulantes*, encontraremos una estructura motívica que también se repite, pero ahora en progresión descendente. Un diseño así no era una tipología constructiva teorizada en la precisa época del *Calixtinus*, pero el manifiesto sesgo retórico de su mera enunciación acabaría por convertirla no mucho más tarde en una figura retórico-musical. Un tratado tradicionalmente atribuido a Juan de Garlandia definiría algunas décadas después un procedimiento musical semejante con el nombre de *sonus ordinatus*.⁷

⁵ Godehard Joppich, «La componente retorica nella notazione del Codice Einsiedeln 121». *Note gregoriane*, 2, 1993.

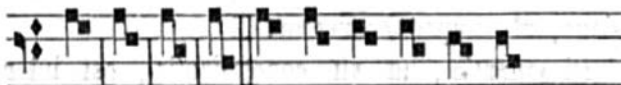
⁶ Fritz Reckow, «Vitium oder color» (Munich, 1992). Otras referencias en el vol. IV de la *Geschichte der Musiktheorie* (2000).

⁷ Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*. E. de Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi nova series*. 4 vol. (Paris, 1864-1876), reed: Olms, Hildesheim, 1963. Vol. I, p. 115.



Ejemplo 3. Final de *Gratulantes*. Códice Calixtino, fol. 214v.º

Es curioso observar que tanto en el ejemplo que citamos del *Calixtinus* como en el tratado *De mensurabili musica* el motivo descendente está formado por dos ligaduras. Cada dos ligaduras forman un elemento en la sucesión lógica de la serie de tres que nos conducen hacia el grave. Además, en el *Calixtinus* este fenómeno ocurre en las dos voces.



Ejemplo 4. *Sonus ordinatus* según J. de Garlandia, CS, I, 115

Es así que gramática, retórica y dialéctica se hacen un hueco en la música y en la tratadística musical sucediéndose su hegemonía a lo largo de los siglos en el mismo orden en que suelen ser citadas en el *trivium* y sin que falten momentos de acción simultánea de las tres artes de la palabra en la disciplina del número musical. Claro que la disyuntiva entre una exposición de la música de índole numérica o de influencia e incluso de puro cuño lingüístico ya se había dado en la cultura clásica. Basta asomarse al *De musica*, del Pseudo-Plutarco; a los *Tres libros sobre la música*, de Quintiliano (Aristides), o al *De musica*, de San Agustín, por no remontarnos hasta Aristoxeno de Tarento, para comprobarlo.

En estos siglos centrales del Medioevo, en los tiempos del románico –el estilo en el que el maestro Mateo nos dejó su asombrosa herencia– el repertorio litúrgico y monódico (el gregoriano, dicho sea en términos generales) sigue siendo el núcleo principal de la actividad musical de la Iglesia en la inmensa mayoría de los centros religiosos. Mas ya habían empezado bastante tiempo atrás a sonar otras voces en iglesias y monasterios, voces paralitúrgicas de tropos y secuencias, que ahora se propagan por doquier, y voces plurales –esta vez en sentido real– que se escuchan cada vez más a medida que pasan los años y se ensancha el camino triunfante de las técnicas polifónicas. Por si fuera poco, circulan ya y gradualmente se manifiestan con mayor libertad las realizaciones musicales extraeclesiásti-

cas. Así, mientras Albertus Parisiensis en el *Calixtinus* nos presenta a un clero idealizado y virtuoso que celebra el día con «honestos poemas y cantos» –véase el tropo de Benedicamus *Congaudeant Catholici*– la tradición goliardesca (los *Carmina Burana* muy singularmente) dejaba en numerosos textos y algunas músicas la imagen de un mundo al revés, de un clero tabernario y proclive al vicio, como resultados antitéticos de la previa elección moral.

El tiempo del maestro Mateo es, pues, un tiempo fuerte, una época de aceleración en los procesos de cambio estético, un auténtico hervidero musical en el que, como es sabido, hay todavía demasiadas preguntas sin respuesta. La realidad del canto cambiaba antes que los gustos dominantes y *se percibían defectos e impropiedades allí donde solo había un razonable mantenimiento de la tradición* o, simplemente, cambios que son propios de cualquier repertorio vivo pero muy añejo. Si realizamos un muestreo sobre una selección de antifonarios monásticos copiados en el siglo XII, los resultados darían la razón a las palabras que introducen el tratado *Regule de arte musica*, de la primera mitad de esa centuria:

...ex hoc liquido apparet quod ínter omnes non solum metropolitanas sed etiam comprovinciales ecclesias, nec duas nisi fallar reperies eumdem canendi habere usum.⁸

[...por lo que resulta claro que entre todas las iglesias, no solo metropolitanas sino provinciales, no encuentras dos, si no me equivoco, que se ajusten a un mismo uso del canto.⁹]

El diverso santoral, las distintas asociaciones de versículos en los responsorios, las variantes de escritura eventualmente causantes de modificaciones melódicas o rítmicas, todo ello muestra un repertorio vivo y en absoluto un repertorio corrupto, propio de una pretendida etapa de decadencia que, según una reiterada e interesada tradición historiográfica, habría de durar más de mil años hasta la *providencial* restauración solesmense del siglo XIX.

Los juicios sobre el gregoriano están repletos de ideología en todo tiempo y lugar. Parece añorarse un gregoriano ideal del que la práctica no deja de separarse y del que voces ungidas con el marchamo de algún tipo de autoridad (musical, eclesiástica, histórica) tienen la clave. El tratado *Regulae de arte musica* no duda en afirmar que la tradición gregoriana que se vive a comienzos del siglo XII ha sido corrompida y variada.¹⁰ Ya antes, a principios del siglo X, Regino de Prüm había denunciado en su *De armonica institutione* las antifonas bastardas e ilegítimas que nutren el repertorio y, dicho sea de paso, su presentación del problema *como la incoherencia entre principio, medio y fin de una pieza* musical nos recuerda el principio horaciano de que «no exista discrepancia del medio con el principio, ni del final con el medio»¹¹ en la obra dramática:

⁸ Claire MALITRE, *La réforme cistercienne du plain-chant. Etude d'un traité théorique*. (Brechy, 1995) Centre National de la Recherche Scientifique. Centre National du Livre. p. 108. (El tratado en cuestión es el titulado *Regule de arte musica*).

⁹ Las traducciones son nuestras mientras no se indique lo contrario.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ ARISTÓTELES/ HORACIO, *Artes poéticas*. Ed. bilingüe de Aníbal González. (Madrid, 1991). Ed. Taurus. p. 134.

*Sunt namque quaedam antiphonae, quas notbas, id est, degeneres et non-legitimas apellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medium et in tertio finiuntur; quarum dissonantiam et ambiguitatem (...) patefacimus.*¹²

[Existen, pues, algunas antífonas que llamamos bastardas, esto es, degeneradas e ilegítimas, que comienzan por un tono, tienen otro en el medio y finalizan en un tercero, cuya disonancia y ambigüedad (...) denunciamos.]

La consideración de los vicios y virtudes del canto litúrgico no se limita únicamente a la parte inspectiva del *ars musica*, en el sentido de juicio sobre lo ya realizado; sino que afecta también a la *poiesis*, es decir, a la creación de nuevas obras. El gusto clasificador, compartimentador, que crece al tiempo de las elaboradas construcciones filosóficas de la época, encuentra problemas en el triple frente de la creación, la copia y la interpretación del repertorio litúrgico.

En los siglos XI y XII arrecian este tipo de críticas, a veces por una hipertrofia de la importancia concedida a la normativa teórica y en otras ocasiones por razones bastante más complejas que pueden determinar incluso la elaboración de alternativas concretas para oponer al estado de cosas denunciado. Estas razones más complejas a las que acabamos de aludir se relacionan en primera instancia con el propio marco moral de la época. En efecto, hablar de *virtutes* (y de los *vitia* que se les oponen) es entrar en cuestiones morales. La *virtus* y el *vitium* tienen que ver con la propia perfección o imperfección del hombre. Pero si nos acercamos al campo de las artes liberales también resultan expresamente operativos los conceptos de *virtus* y *vitium* referidos a la perfección o imperfección específicas de cada disciplina, conceptos que van más allá de lo puramente técnico y se tiñen desde siempre de fuertes connotaciones morales.

Precisamente en la primera mitad del siglo XII se escribió uno de los más concisos y claros tratados medievales sobre las virtudes y los vicios que consideramos realmente como un mapa moral de la época desde el punto de vista de la doctrina eclesiástica, entonces tan determinante e influyente. Nos referimos al *De fructibus carnis et spiritus*, atribuido con dudas a Hugo de San Víctor.¹³ El tratado *Sobre los frutos de la carne y del espíritu* se sirve del simbolismo de los dos árboles, uno de las virtudes y otro de los vicios. La raíz o fundamento del árbol de los frutos del espíritu es la humildad, mientras que la raíz del árbol de los frutos de la carne es la soberbia. Ascendiendo por las ramas del simbólico árbol de la virtud, desde la raíz de la humildad, encontramos el grupo de las virtudes cardinales, prudencia, justicia, fortaleza y templanza, y encima, las teologales, fe, esperanza y caridad. Cada virtud tiene siete frutos, excepto la caridad, que tiene diez, lo que da un total de cincuenta y dos frutos que están nombrados en términos morales y asociados a sendas definiciones. Los siete grandes vicios, nutridos por la raíz de la soberbia, son la vanidad, la envidia, la ira, la tristeza, la avaricia, la gula y la lujuria. También estos tienen sus causas contribuyentes, aunque en

¹² Regino de PRÜM, *Epístola de armonica institutione*. M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 1784, 3 vol. Typis San-Blasianis. Reed. Olms, Hildesheim, 1963, vol. I, p. 231. (En lo sucesivo, abreviado GS).

¹³ HUGO DE SAN VÍCTOR, *De fructibus carnis et spiritus*. Migne: PL, 176, 997-1006C.

número un poco distinto, de tal manera que el resultado global conforma, como ya hemos dicho, una especie de mapa moral de la época que estamos estudiando.

Un mapa, sin embargo, que no es del todo completo, pues existen otras cualidades y defectos que fueron considerados como virtudes o vicios en otras fuentes escritas e iconográficas. En el tratado *Sobre la rueda de la falsa y de la verdadera religión*, de Hugo de Foliero, encontramos vicios y virtudes como algunos de los citados en *De fructibus* y, algo muy interesante, vicios específicos de la vida monacal como la astucia, la negligencia, la desidia y la inopia; y virtudes igualmente distintas, como la pureza, la voluntad, la sobriedad y la pobreza. Y cuando, de la mano de Adolf Katzenellenbogen, por ejemplo, recorremos la iconografía que nutre la miniatura, la decoración de pórticos o la orfebrería, desde el siglo IX hasta el XII,¹⁴ descubrimos cómo el interés por la representación de vicios y virtudes se transforma desde una concepción heredera de la *Psycmachia* de Prudencio hasta el completo plan iconográfico de los plintos de Notre Dame, inexplicable sin todo lo que significa dicha catedral en torno a 1200, incluyendo obviamente la especulación gramático-musical de sus célebres *organistas*. También en Notre Dame se hacen hueco vicios y virtudes distintos a los más habituales (que también están), como, entre los primeros, la estulticia, la desesperación, la idolatría, la desidia, la maldad, la discordia, la contumacia y la inconstancia, y, entre las segundas, la castidad, la mansedumbre, la concordia, la obediencia y la perseverancia.

El canto no vive al margen de este código de valores. Los defectos y virtudes musicales del canto pueden tener un enjuiciamiento en términos genéricamente morales. En ese caso, las constelaciones de vicios y virtudes que acabamos de mostrar –y que hacia el siglo XII los clérigos tenían más que nunca a la vista en tratados y representaciones iconográficas como los citados– podían servir de inestimable ayuda. Mas también el *ars musica* puede enjuiciar la práctica musical con los recursos específicamente morales que proporcionaban las artes del *trivium*, especialmente la gramática y la retórica, a partir de lo que en un *ars* se entendía concretamente por *vitium* y *virtus*, o sea, por vicio y virtud. Con uno u otro de dichos medios –incluso a veces con ambos a la vez– la crítica de una práctica musical inadecuada o el ansia de un ideal sonoro en la vida litúrgica adquieren formulaciones precisas y nos guían en la comprensión de la superestructura y de las mentalidades de la época.

Como el *logos* en el plano cosmogónico, la gramática siempre está *en el principio* en el terreno de la enseñanza. El eminente Curtius¹⁵ ya había observado en las *Etimologías* de San Isidoro –quien, dicho sea de paso, califica a la gramática como «origen y fundamento de las disciplinas liberales»– lo mismo que James J. Murphy¹⁶ hizo notar para el caso del *Heptateuchon*, de Thierry de Chartres, ahora ya en el XII, es decir, la abrumadora proporción cuantitativa a favor del *trivium* respecto del *quadrivium*.

¹⁴ Adolf KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in medieval art*. (Canadá, 1989, reimp. de la ed. de 1939). Medieval Academy of America.

¹⁵ Ernest R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina* (Madrid, 1976). Fondo de Cultura Económica. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, p. 71.

¹⁶ James J. MURPHY, *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. Trad. G. Hirata. (México, 1986). Fondo de Cultura Económica.

Las gramáticas de Donato y Prisciano eran las obras escolares por excelencia hasta la época del maestro Mateo. Precisamente la gran alternativa a estos prestigiosos manuales se dará en 1199 con el *Doctrinale*, de Alexander de Villa Dei, un autor al que musicólogos como Albert Seay, Flotzinger, Leo Treitler, Michel Huglo, entre otros, conceden una gran importancia por su referencia a ciertos metros de evidentes paralelismos con los seis modos rítmicos más habituales de la época de Notre Dame. Aunque sea cosa sabida, merece la pena recordar aquí la concreta formulación de Villadei en el capítulo x de su *Doctrinal*: «Las composiciones antiguas en verso distinguieron muchos pies, a nosotros nos basta con una clasificación en seis tipos diferentes, dáctilo y espondeo, a los que se unen troqueo, anapesto y yambo, que junto con el tríbraco sirven para prefigurar los metros».¹⁷

Antes de llegar a ese punto y a esa cuestión, que exceden los límites que nos hemos marcado, las relaciones gramático-musicales eran acaso, como sugiere Stevens, más ingenuas, más *light*.¹⁸ Así, la consideración de la letra como parte mínima del lenguaje, del mismo modo que el sonido lo es a su vez de la música, eran conceptos ampliamente extendidos entre los tratadistas del mundo carolingio. El fijar con letras el discurrir de las melodías es también (al margen de los precedentes griegos) un deseo de la teoría de aquellos momentos, como se puede ver en el tratado *Musica*, de Hucbaldo de Saint Amand, de hacia el 883. John Cotton, ya en el siglo xi, cita expresamente a los gramáticos Donato y Prisciano y eleva el nivel de intercambios músico-gramaticales. Los tres tipos de acentos (grave, circunflejo y agudo) le sirven para aplicarlos respectivamente al final de tres modelos de piezas: el ofertorio *In omnem terram*, y las antífonas *Benedicat nos* y *Veterem hominem*, respectivamente. Ofrece también ejemplos de fraseo determinados por razones sintácticas, concretamente por las *distinctiones* de los gramáticos. Lo hace mediante una terminología gramatical, como *colon*, *comma*, *periodus*, indicando unidades constructivas del discurso cada vez de mayor tamaño, lo que aplicado a la música da *distinctiones* (o *pausationes*) que Cotton ejemplifica con la antífona *Petrus autem*.

La gramática también puede ser invocada por el *musicus* al referirse a la legalidad musical por excelencia, que es la modalidad. Se trata entonces de sentar una cuestión de principios. Una alusión muy clara en este sentido la encontramos en el influyente y muy difundido *Micrologus*, de Guido de Arezzo, donde se compara el número de los modos a las ocho partes de la oración y a las ocho bienaventuranzas:

*Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis et octo formae beatitudinis, per quos omnis cantilena, discurrens octo dissimilibus vocibus et qualitativibus variatur.*¹⁹

¹⁷ Alejandro DE VILLADEI, *El Doctrinal. Una gramática latina del renacimiento del siglo xii*. Ed. de Marco A. Gutiérrez Galindo. (Madrid, 1993). Akal. p. 153.

¹⁸ J. STEVENS, *op. cit.*, (nota 4) p. 429.

¹⁹ Guido D'AREZZO, *Micrologus*. GS II, 13. Ed. crítica de Jos Smits van Waesberghe en CSM. 4. American Institute of Musicology. (En lo sucesivo abreviado CSM). También puede consultarse Claude V. PALISCA: *Hucbald, Guido and John. Three medieval treatises*. Trad. Warren Babb. (New Haven and London, 1978). Yale University Press.

[Así pues, los modos son ocho, como ocho son las partes de la oración y ocho las formas de la bienaventuranza, por los que toda cantilena, varía, discurriendo en ocho disímiles voces y cualidades.]

De manera que sí, por un lado, Guido incurre en la antigua superstición numérica al esforzarse en justificar el número ocho, por otro se basa en la primera lección de los manuales escolares de gramática, como el de Donato, para quien en efecto, son ocho las partes de la oración (el nombre, el pronombre, el verbo, etc.) arropando ambos mundos, el número y la letra, el *quadrivium* y el *trivium* a la postre, bajo la tutela teológica de una oportuna cita no expresa de San Mateo -aunque de sobra evidente en un contexto religioso- en la que se nos recuerda que también son ocho las bienaventuranzas con que Jesús adoctrino a sus discípulos en ese modelo de práctica virtuosa cristiana que es el Sermón de la Montaña.²⁰ Pronto veremos que ese estricto cuadro modal traerá de cabeza a más de un tratadista por razones diversas y con alternativas igualmente variadas.

La retórica, por su parte, ha de conducirnos a un estadio superior. Los préstamos retóricos de que se sirva la música ya no serán tan fácilmente tachados de ingenuos. En el mundo medieval la tradición ciceroniana -con su *De inventione* principalmente- y la pseudociceroniana *Rethorica ad Haerennium* (más la amplia resonancia igualmente ciceroniana del *De doctrina christiana*, de San Agustín) se llevan la palma.²¹ No olvidemos el particular papel jugado por el *Ars Poetica* de Horacio, tanto más notable a causa del conocimiento fragmentario o incompleto de Aristóteles y en un tiempo que todavía no había redescubierto en su plenitud la *Institutio oratoria* de Quintiliano.²² La retórica medieval acentúa el sesgo moral inherente a la disciplina desde antiguo. Ya Alcuino había compuesto un *Dialogus de Rhetorica et Virtutibus*. Por su parte, el propio y debatido título de la *Scolica Enchiridis*, así como la definición inicial de la música (*bene canendi scientia*), no deja lugar a dudas sobre los modelos retóricos en que se basa este tratado.²³ El propio concepto de *orator* o de *retor* tiene connotaciones positivas, hasta el punto de que una de las varias lápidas conmemorativas dedicadas a Hucbaldo de Saint Amand califica al célebre polígrafo como *praeclaris orator y mellifluus rhetor*,²⁴ o sea, «orador preclaro» y «meloso retor».

La exégesis de ciertos textos medievales sobre música nos obliga, por tanto, a trabajar con las distintas esferas morales antes perfiladas. Honorio, un teólogo del siglo XII, tiene un diálogo en el que se afirma que los juglares no tienen ninguna esperanza de salvación, dado que en todo son ministros de Satanás:

²⁰ MATEO, 5, 3-10.

²¹ MURPHY, *op. cit.*

²² *Ibid.*

²³ Yves CHARTIER, *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique*. (Québec, 1994) E. Bellarmin. Véase muy en especial la nota 15 de la página 301.

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

D(iscipulus): Habent spem joculariores?

*M(agister): Nulla: tota namque intentione sunt ministri Satanae.*²⁵

[D(iscípulo): ¿Tienen esperanza los juglares?

M(aestro): Ninguna, pues son ministros de Satanás en toda su intención.]

Faltaban muchos años para que Juan de Grocheo pudiese referirse a las músicas extraeclesiásticas con cierto grado de normalidad. Si los juglares no se salvan por carecer de la virtud de la esperanza, tampoco pueden ser contados entre los practicantes de un *ars*, pues, como dice John Cotton, aunque a veces consigan dulces melodías, en tanto que completamente iletrados, les faltan el rigor y el dominio de la normativa que es propia de toda disciplina liberal:

*Musica una est ex septem artibus, quas liberales apellant (...) unde et ioculatores et bistriones, qui prorsus sunt illiterati, dulcisonas aliquando videmus contexere melodias, sed sicut grammatica, dialectica et caetera artes, si non essent conscriptae ac per praecepta elucidatae incertae haberentur et confusae.*²⁶

[La Música es una de las artes que llaman liberales, (...) de donde vemos que tanto los juglares como los histriones, iletrados por completo, componen a veces dulces melodías; pero, como la gramática, la dialéctica y las restantes artes, si no estuviesen regidas y aclaradas por preceptos, habrán de ser inciertas y confusas.]

El juglar, a quien algunas recientes propuestas desde la literatura adjudican un papel retórico en el apartado de la *actio*, como creador de una corporalidad infinitamente más cautivadora que la propia del gesto ritualizado de los eclesiásticos, e incluso capaz de servir de modelo para la predicación,²⁷ cae en la época que nos ocupa fuera de la virtud en todas sus acepciones, al no encajar ni en las esferas de la virtud teológica ni, como iletrado, en el ámbito de la virtud de un *ars*.

También los defectos en términos puramente musicales pueden ser analizados desde una perspectiva que va más allá de la teoría meramente técnica de las *virtutes* y los *vitia* y apunta hacia el propio concepto de pecado. El erudito autor de la *Summa Musicae* distingue estas cuatro modalidades de pecado interpretativo:

1. Por *impotencia*, como ocurre con niños, ancianos y enfermos.

2. Por *negligencia*, donde una vez más aparecen los ebrios, más disculpables que los perezosos que retrasan el diligente fluir del canto.

3. Por *obstinación*, quienes eluden la *lex* de la música en beneficio de lo que sale de su propio ánimo, y son imperdonables porque pecan y enseñan a pecar,

²⁵ Cit. en la colaboración de J. McKINNON en el congreso de la Sociedad Internacional de Musicología de Estrasburgo (1982). Marc HÖNEGGER/Paul PRÉVOST (ed.), *La musique et le rite sacré et profane*. (Strasbourg, 1986). Association des Publications près les universités de Strasbourg.

²⁶ Johannes COTTO, *De musica*. GS II, 232-233. Claude V. Palisca: *Hucbald, Guido and John. Three medieval treatises*. Trad. Warren Babb. (New Haven and London, 1978). Yale University Press.

²⁷ Carmen MARIMÓN LORCA, «El cuerpo significativo. El papel de la actio/pronuntiatio y su regulación ideológica en el medievo», en Juan Miguel LABIANO (et al.) ed. *Retórica, política e ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días. Retórica clásica y Edad Media*. Vol. I. Actas del II Congreso Internacional. Salamanca, 1997. (Salamanca, 1998) Ed. Kogo, pp. 371-377.

y se muestran exultantes, asegura el autor de la *Summa*, cuando defienden su siniestra opinión.

4. Por fin, cantan mal *por incuria* los que son afectos al tedio y los que suben cuando hay que bajar y bajan cuando hay que subir, y, en fin, los que con voz insulsa se salen del curso legítimo del canto.

La comparación con los tratados de Hugo de San Víctor y de Hugo de Foliano o con el programa iconográfico de los plintos de Notre Dame sigue dando resultados, pero además habría que subrayar la insistencia en los términos alusivos a la ley y a lo legítimo aplicados al canto.

En términos no menos morales pueden ser caracterizados no ya los agentes de determinadas realizaciones musicales sino las propias tipologías vocales. Fueron muy conocidas las de San Isidoro, pero nos interesa recordar un conocido manuscrito de Saint Gall, editado por Gerbert, que parece tener una base muy amplia en la propia experiencia del canto de la época que estamos analizando, aunque recurra también a algunos estereotipos:

*Histrioneas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes queasi pecora; sive foemineas, omnemque vocum falsitatem, ianctantiam seu novitatem detestemur; et prohibeamus in Choris nostris; quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem.*²⁸

[Detestamos las voces histriónicas, gárrulas, alpinas o montuosas, silbantes, relinchantes como de rebuzno asnal, y las mugientes y baladoras como de rebaño, o las afeminadas, y prohibimos en nuestros coros toda falsedad, jactancia o novedad de las voces; pues más llevan a la vanidad y a la estulticia que a la religión.]

Queremos destacar en esta ocasión la referencia a los ya mencionados vicios de la jactancia y la vanidad o el gusto por la novedad irreflexiva que se abrían camino en los coros eclesiásticos, y también a ciertas caracterizaciones vocales, como por ejemplo, las voces de trueno, tonitruantes, las voces afeminadas, cuyo seguimiento en otros textos implica evidentes códigos de valor en los que ahora no podemos entrar.²⁹

En este marco moral y en la primera mitad del siglo XII tuvo lugar una línea de crítica que trató de llevar aparejada la consiguiente solución de las irregularidades advertidas en el repertorio. Hablamos del Císter. La idea de enmendar y corregir el repertorio va tomando forma y cristalizaría precisamente con la segunda reforma cisterciense, antes de 1150. Es cierto que la posibilidad, muy del Platón de las *Leyes*, por cierto, de corregir la había vislumbrado muy bien John Cotton cuando asegura «si alguna vez se produce una aberración en el canto (...) decimos que procede corregirla de la incapacidad de los cantores mediante la

²⁸ *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi*. GS 1,8.

²⁹ Carlos Villanueva ha sugerido un atractivo simbolismo en el *organum* «Dum esset», del *Calixtinus*, en el que se compara la predicación del Apóstol con la voz del trueno que suena en la rueda del mundo. CARLOS VILLANUEVA, «La *imago musicae* del Pórtico de la Gloria», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vol. Coord.: José López Caló (La Coruña, 1994) Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 1, p. 115.

pericia de los músicos». ³⁰ Pero sería en el mundo cisterciense donde mejor se manifestaría esta tendencia de manera teórico-práctica, aunque su alcance haya sido limitado y siga siendo estudiado en trabajos como los tres relativamente recientes de Christiano Veroli, gran continuador de aquella primera y lúcida aproximación de Marozzesky de los años cincuenta. ³¹

No queremos dejar de insistir en la fulgurante extensión de los monjes blancos por todos los confines de Europa, de tal manera que sin salir de Galicia y antes de mediar el siglo XII tenemos fundaciones como Osera, Sobrado, Melón y Meira. Y no deja de ser curioso que, si hubiese que señalar un principio rector para describir la mentalidad cisterciense, ya en tiempos de San Bernardo –es decir, en la segunda generación de padres cistercienses– habría que aludir a la humildad, precisamente el mismo concepto que, por las mismas fechas, había situado el victorino Hugo en la raíz de su árbol de las virtudes, coronado por la caridad, otro de los grandes puntales del pensamiento cisterciense desde la fundacional *Carta Charitatis*.

Al mismo tiempo, el carácter de alguno de sus tratados supone como una especie de paso adelante en la interacción de lo retórico-gramatical con lo propiamente musical. Nos atrevemos incluso a sugerir que algunas de sus inquietudes estaban iluminadas por conceptos teóricos propios de un humanismo con fuerte base retóricogramatical. De tal manera que no nos limitaremos a decir tan solo que se preocuparon del texto, como se dice tradicionalmente, sino que tuvieron una preocupación clara por lo que en las artes citadas del *trivium* significó la *Latinitas*.

En efecto, un importante apartado de vicios y virtudes gramático-retóricos tiene que ver con el concepto de *Latinitas*, que es la corrección en la expresión. Los vicios básicos son el barbarismo y el solecismo. La propia corrección del texto bíblico y, por añadidura, de los textos del repertorio litúrgico emprendida por el Císter fue una acción clara sobre los barbarismos que empañaban el concepto de buena latinidad que también se buscaba en el mundo medieval. No en vano San Bernardo se muestra muy ufano y contundente en la carta-prólogo al antifonario cisterciense –colacionado de otros varios en la segunda reforma musical de la orden– cuando dice:

...*novum tandem antiphonarium in subiectum volumem collegimus et cantu, sicut credimus, et littera irreprehensibile.* ³²

[... reunimos el nuevo antifonario en el siguiente volumen y creemos que, tanto en el canto como en la letra, resulta irreprochable.]

³⁰ Johannes COTTO, *De musica*. GS II, Claude V. Palisca: *Hucbald, Guido and John. Three medieval treatises*. Trad. Warren Babb. (New Haven and London, 1978). Yale University Press.

³¹ S. R. MAROSZEKL, *Les origines du chant cistercien* (Roma, 1952). *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis*. Christiano VEROLI, «La revisión musicale bernardiana e il graduale cisterciense», *Analecta Cisterciensia* (en tres artículos desde 1991, año XLVII).

³² *Epistola S. Bernardi de revisione cantus cisterciensis et tractatus scriptus ab auctore incerto cisterciense «Cantum quem cisterciensis ordinis ecclesiae cantare»*. Ed. de F. J. GUENTNER. CSM, 24, 1974, p. 21.

Es interesante observar que los pensadores del Císter son capaces de cuestionar incluso algunos de los componentes de la *Latinitas* por la fuerza de sus afanes correctores. El sacrosanto principio medieval de la autoridad –la *auctoritas*– por ejemplo, es uno de los más obvios componentes de la citada virtud retórico-gramatical. Pero incluso la poderosísima autoridad de San Gregorio puede ser cuestionada más retórica que sinceramente, lo que no es óbice para que, hijos de su época, los cistercienses buscasen sus músicas precisamente en función de obvios principios de autoridad: los himnos, en el Milán heredero de San Ambrosio; el antifonario de la primera reforma, en Metz.

No menos puede ser cuestionada la costumbre –*consuetudo*–, como ocurre en el importante tratado de autor incierto que precedía al nuevo antifonario. En la conclusión de dicho tratado, conocido por su incipit «*Cantum quem...*» se lee:

...contra usum omnium ecclesiarum antiphonarium hoc corrigere coacti sumus, magis nimirum naturam quam usuro aemulantes.³³

[...hemos sido obligados a corregir este antifonario, contra la práctica de todas las iglesias, emulando, ciertamente, más a la naturaleza que al propio uso.]

Barbarismo y solecismo son los grandes peligros de la latinidad entre los gramáticos. El ya citado *Doctrinal*, de 1199, no deja lugar a dudas a ese respecto, «pues son vicios que no se justifican de ninguna manera».³⁴ La *Summa Musicae*, tan pulcramente editada por Christopher Page, es un tratado escrito hacia 1200 en el que se hace gala constantemente de la cultura propia de las artes literarias del *trivium*. Su autor no duda en aplicar la analogía para considerar que la denostada mezcla de varios modos en una misma pieza es propiamente un solecismo. Uno de los tipos de solecismo gramatical más citado es el solecismo por «confusión de las partes de la oración»,³⁵ con lo que implícitamente se reconoce el carácter fundamental de la modalidad y su comparación, como ya vimos en Guido, con las partes de la oración. El mismo autor considera el cambio de acentuación en la dicción como un barbarismo, hecho que aún hoy es observable en las malas interpretaciones del canto gregoriano y en no pocas piezas de la música popular.

La *perspicuitas* es otra clásica virtud retórica. La *perspicuitas* tiene que ver con la precisión léxica, con la propiedad de la expresión, con la claridad del discurso, y su vicio correspondiente es la *obscuritas*. No sin ironía el autor de las *Regulae* se dirige al lector diciéndole si no estará pensando que le conduce de oscuridad en oscuridad, precisamente cuando está tratando de clarificar una determinada cuestión técnica. La clarificación modal también contribuiría a la existencia de esta virtud, del mismo modo que la mixtura modal produce ambigüedad y coadyuva al vicio opuesto.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ Alejandro DE VILLADEI, *El Doctrinal. Una gramática latina del renacimiento del siglo XII*. Ed. de Marco A. GUTIÉRREZ GALINDO. (Madrid, 1993). Akal, p. 185.

³⁵ Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*. (3 tomos). Versión española de José Pérez Riesco. (Madrid, 1966) Gredos. t. II, p. 41.

Quizá con esta virtud podamos entrar en el terreno de la escritura musical y en el de la propia transmisión del repertorio mediante diversos sistemas didácticos. Escribir la música sin oscuridad no es solo ceñirse al cuadro modal, sino saber transmitir de la mejor manera la realidad sonora a los diversos sistemas notacionales. Repárese, de paso, en la diversidad de las búsquedas notacionales desde el renacimiento carolingio hasta el siglo XII, cuando se estabiliza (aunque no se generaliza todavía) el sistema de pauta con líneas y espacios. John Cotton encuentra el sistema de sílabas guidonianas muy útil para enseñar a cantar *recte ac lucide*, «correcta y claramente», o sea, con la base de la corrección (*recte*) más la virtud de la *perspicuitas* (*lucide*). También el Císter abraza inmediatamente el sistema clarificador de la pauta, con sus cuatro variantes paleográficas. Y, sin duda ninguna, merecen capítulo aparte las abundantes advertencias de San Bernardo a los copistas *tam verbo quam nota*,³⁶ o sea, en «el texto como en la música», para que escriban sin confusión de forma que no aparezcan variantes injustificadas. San Bernardo dirige su ya citada carta-prólogo a «todos los que han de transcribir el antifonario o han de cantar por él».³⁷ Por eso no nos extraña que el tratado *Cantum quem...* vuelva a insistir específicamente en la responsabilidad de los notadores, ordenándoles que no disgreguen las notas que están unidas en un neuma, ni unan las que están separadas, pues «por una variación de este tipo puede originarse una grave disimilitud de los cantos».³⁸

Una sugerente dicotomía entre *virtus* y *vitium* viene dada por la oposición entre el *ornatus* y el *taedium*. La *varietas* es la gran aliada del *ornatus* y con ella se contribuye a la *delectatio* e incluso al *movere*. La ausencia de esta cualidad produce el *taedium*.³⁹

Es sin duda en el *ornatus* donde las cuatro categorías modificativas de las virtudes se muestran como más operativas. Estas cuatro categorías son: la *adiectio*, la *deductio*, la *transmutatio* y la *inmutatio*.⁴⁰ Si introducir paralelismos a partir de las dos últimas categorías podría resultar un poco forzado –pero en absoluto imposible– el empleo de las dos primeras es una realidad en la problemática musical del momento.

El caso más típico de la *adiectio*, cuando se escora hacia el lado del vicio (pues también puede ser un recurso retórico que contribuya a la *virtus* del discurso), es la repetición innecesaria, que puede llegar hasta la verborrea inútil y necia. No se trata de una cuestión estrictamente cisterciense. Un ejemplo citado por varios teóricos, anteriores y posteriores, lo tenemos en el responsorio *Qui habitat*. John Cotton entiende que:

*vitiosa est unius podati crebra repercussio in eo loco: et refugium meum.*⁴¹
[es viciosa la reiterada repetición de un *podatus* en este lugar: *et refugium meum*.]

³⁶ CSM, 24, 1974, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica*.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Johannes COTTO, *De musica*. GS II, Claude V. Palisca: *Hucbald, Guido and John. Three medieval treatises*. Trad. Warren Babb. (New Haven and London, 1978). Yale University Press.

Este mismo caso y otros semejantes son analizados en los albores del siglo XIII, en la *Summa musicae*, y permiten concluir a su autor:

... *boc vitium est simile nugationi, quam rhetor plurimum detestatur.*⁴²
[... este vicio es similar a la nugatio, que el retor detesta muchísimo.]

Pues, ciertamente, estaríamos ante una situación de verborrea musical inútil y necia, inductora del *taedium*, y aún del *fastidium*, si hacemos caso de la expresión «*fastidiosam prolixitatem*» («fastidiosa prolijidad») con que define el vicio de la macrología unas líneas más adelante. Esos *podati*, presuntamente concebidos como ornamentales, o sea, al servicio de la *virtus* del *ornatus* y con vistas al *delectare*, han acabado por actuar como los principales aliados del *taedium*. El *Exordium maior* del Císter no duda en señalar tres cosas especialmente odiosas a los ojos de Dios: la acumulación de tierras, el lujo en la arquitectura y «la búsqueda de vanas florituras en el canto sagrado».⁴³ Tampoco extraña que Hugo de San Víctor sitúe a la charlatanería *-loquacitas-* en el séquito de la vanidad, contribuyendo al triunfo de ese vicio al mostrar «la levedad interior por medio de una estulta efusión de palabras».⁴⁴

Casi no hace falta decir que este tipo de cosas fue precisamente la bestia negra del Císter en lo musical, aunque acaso fueron demasiado lejos en la corrección del vicio existente en el repertorio mediante la *detractio* operada en parte del mismo. Porque, en efecto, con la categoría retórica modificativa de la *detractio*, estamos ante el caso contrario. De nuevo es cuestión de medida. Porque el exceso en la resta convierte la virtud de la brevedad en el vicio de la elipsis. El afán de retomar la primitiva pureza y ascetismo de la regla de San Benito llevó a los cistercienses a practicar sus conocidas (y no tan sistemáticas como se cree) amputaciones en las melodías gregorianas, unas veces por ceñirse al ámbito simbólico del salterio decacordo en que se habían encastillado y, otras, por evitar lo que veían como pleonasmos y macrologías.



Ejemplo 5. Versículo del gradual *Dirigatur* en un libro de coro cisterciense (Valdediós, s. XVI). La comparación con la versión ordinaria (GT, 340) muestra la poda en el número de notas del melisma y en el movimiento hacia el grave

⁴² Christopher PAGE (ed. y trad.), *Summa Musicae. A thirteenth-century manual for singers*. (Cambridge, 1991). Cambridge Musical Texts and Monographs.

⁴³ Georges DUBY, *San Bernardo y el arte cisterciense*. (Madrid, 1992). Trad. de Luis Muñiz. Taurus Humanidades, p. 51.

⁴⁴ Hugo DE SAN VÍCTOR, *De fructibus carnis et spiritus*. Migne: PL, 176, 997-1006C. Cap. 4.

Sin duda con el conocimiento de esta cirugía cisterciense, el autor de la *Summa musicae* se distancia tanto de la fastidiosa prolijidad como de la *mutilatam brevitatem* y cita unos versos del *Ars poetica* de Horacio que nos obligan a abreviar también a nosotros y a llegar precisamente de la mano de este último a la cuarta categoría modificativa de la retórica, lo *aptum*.

Lo *aptum* es la virtud que consiste en la acomodación de las partes al objetivo general del discurso. Es, por tanto, casi una virtud de virtudes. Obviamente, la música forma parte de un todo de índole superior, que es el acto litúrgico. El propio canto litúrgico puede verse, considerado como una parte, como un elemento de *ornatus* dentro de la totalidad litúrgica. Pero, considerada como *ars*, como un todo y con plena autonomía puede encontrarse la *virtus* de lo *aptum* en la conexión de algunos de los elementos que la forman.

La relación texto-música es uno de los grandes temas de la Historia de la Música. Algunos tratadistas no dudan en afirmar que es este asunto el primero que hay que resolver a la hora de componer algún canto. La palabra, el sentido del texto, el dictamen, como dicen algunos, ha de tener prioridad. Los modos proporcionan la variedad suficiente para vestir esas palabras. Si John Cotton lo señala con claridad, la *Summa musicae* lo explica en términos de vicio y virtud. No faltan autores que se muestran escépticos acerca de este tipo de cuestiones, pero hay ámbitos del repertorio litúrgico que se dejan analizar mejor desde esta perspectiva. Algunos trabajos de la pasada década en torno a los tropos, como el de Leo Treitler sobre un tropo del introito de la misa de Epifanía, así lo demuestran.⁴⁵

Pero también puede considerarse la conjunción de determinados aspectos parciales a afectos de la consecución de lo *aptum*. La coherencia modal, que vimos anteriormente comparada con las partes de la oración, y cuya pérdida encontramos también asociada expresamente al solecismo, que es uno de los principales vicios contra la *Latinitas* y, en cierto sentido, también contra la *perspicuitas*, y que, por supuesto, es pertinente en cuanto a la *varietas* que causa la *delectatio* y contribuye al *ornatus*, puede ilustrarnos también en cuanto lo *aptum*.

El autor de las *Regulae* ha trazado un plan desde el principio del tratado. El metalenguaje de este texto está perfectamente acorde con lo que se exige de un discurso, que podemos considerar deliberativo en términos retóricos. En efecto, la división tripartita según la materia de los *genera causarum*⁴⁶ no permite encontrar paralelismos con los géneros judicial y epidíctico, pero sí con el deliberativo y sus funciones de *suadere* y *dissuadere*, como se puede advertir en la lectura del interesantísimo prólogo.

La consecuencia es que estamos ante un tratado que tiene pretensiones de acción más allá de servir como simple exposición de la doctrina y que quiere convencer a quien corresponda para que este introduzca o impulse de oficio la reforma y los medios para la resolución del litigio. El litigio, como cuestión propia del arte (y ya sabemos que la historia y Lausberg han dejado bien clara

⁴⁵ LEO TREITLER, «From Ritual through Language to Music», Marc Honegger / Paul Prévost (ed.) *La musique et le rite sacré et profane*. (Strasbourg, 1986). Association des Publications près les universités de Strasbourg, pp. 313-317.

⁴⁶ Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica*.

la pertinencia de la retórica en estos menesteres) es la antes mencionada cuestión modal, analizada como discordancia entre la *progressio*, que es la interválica propia de un modo, y la *compositio*, que es la concreta aplicación en una pieza. Los tratadistas cistercienses elevan aquí el tono retórico de sus explicaciones. El autor del tratado *Cantum quem...*, por ejemplo, dedica el capítulo tercero de su obra a la progresión propia de los cantos. De la letra griega *gamma* (Sol) a la «d» superaguda –una sucesión de 19 notas– no hay un deseo de que sobre antes de que falte, sino de que ni sobre ni falte. De tal modo que los músicos trazaron una disposición «que no se puede contraer sin dificultad, ni puede ser más prolija sin superfluidad». ⁴⁷ Pero como los cantos no han de estar hechos para el uso de los mejor dotados sino atendiendo a la «capacidad de las voces medias»⁴⁸, se ajustarán al ámbito de décima, que tiene la triple razón de la autoridad del salterio decacordo de los salmos, la igualdad de la dignidad y la necesidad notacional⁴⁹. Por eso no extraña que arremeta con inusitada violencia contra los modos mixtos que presentan algunas piezas. Una de las acusaciones –entre otras muchas– es la de falta de simetría (*inconcinnitas*), un vicio clásico contra el *decorum*, contra el lado externo de lo apto, en la exposición de Lausberg.⁵⁰ Merece la pena ofrecer este pasaje completo, pues nos topamos con interrogaciones retóricas y alusiones a la verdad y a la licencia, a los vicios y a las reglas, entre otros conceptos que califican la moral de un *ars* tanto como la de una práctica religiosa:

*Omnes enim huiusmodi cantus duplices sunt et irregulares: duplices, quia partim sunt autentici, partim plagales; quod vero contra regulam sic ascendant et descendant, testantur etiam ipsi doctores erroris, sed per licentiam hoc dicunt fieri, regulas confundentes ut vitia retineant, non vitia resecantes ut regulas custodiant. Quae est ista licentia quae regionem perambulans dissimilitudinis, confusionem adducens incertitudinis, praesumptionis mater et erroris refugium, veritatem deprimit et perturbat iudicium? Quae est inquam haec illicita licentia quae coniungens opposita, metasque naturales transgrediens, sicut inconcinnitatem iuncturae, ita et iniuriam irrogat naturae?*⁵¹

[Así que todos los cantos de esta índole son dúplices e irregulares: dúplices, porque en parte son auténticos y en parte plagales, y aunque en verdad asciendan y desciendan así contra la regla y los propios doctores se den cuenta del error, sin embargo, dicen que puede hacerse esto por licencia, confundiendo las reglas para que los vicios permanezcan, y no cercenando los vicios para que se guarden las reglas. ¿Qué licencia es esta que, caminando a la región de la disimilitud, conduciendo a la confusión de la incertidumbre, madre de la presunción y refugio del error, hunde la verdad y perturba el juicio? ¿Qué es pues esta ilícita licencia que, uniendo las cosas opuestas y transgrediendo los términos naturales, impone no solo la falta de simetría de la composición, sino también la injuria a la naturaleza?]

⁴⁷ CSM, 24, 1974, p. 33.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁰ LAUSBERG, *Manual de retórica...* 1074, 2.

⁵¹ CSM, 24, 1974, p. 34.

Una contradicción entre estos dos conceptos es inadmisibile y, viene a decir Guido Augensis, propia de gente muy simple. Quienes incurren en este defecto:

*...non aliud facientes quam humano capiti cervicem iungentes equinam.*⁵²
[...no hacen otra cosa que unir un cuello de caballo a una cabeza humana.]

Si no fuese doloroso, concluye el autor, darían ganas de reír. De nuevo nos topamos con Horacio. Los primeros versos del *Ars poetica* o *Epístola a los Pisones*, de este autor son, en efecto, la conocida fuente del argumento usado en las *Regulae* en esta y en dos ocasiones más. Aquel extraño ser que Horacio imagina salido de los pinceles de un pintor absurdo, aquel negro pez con plumas, cuello equino y parte superior de mujer, es ahora esa pieza híbrida, centaura, que el repertorio ofrecía desde siempre y que la razón, la humildad y el ascetismo rechazaron con inusitada fuerza. Pensamos si, además de las referencias más o menos expresas a Horacio que jalonan este tratado cisterciense, no habrán estado en la mente de los padres reformadores los versos 445 y siguientes de la célebre epístola, con los que vamos poniendo punto final a estas líneas: «El hombre honesto y reflexivo (...) suprimirá los ornamentos pretenciosos, obligará a que se aclare lo poco claro, denunciará lo dicho de una manera ambigua, señalará lo que se debe cambiar».⁵³

Entre las consecuencias principales que podemos extraer de todo lo anterior están las siguientes:

1. La gramática y la retórica vertebran de modo creciente el metalenguaje de la tratadística de los siglos XI y XII.

2. El sistema del *octoekos* se erige en la legalidad por excelencia y es inevitable su presencia en un análisis que enfoque la teoría musical a la luz de las cuatro virtudes principales retórico-gramaticales y sus vicios correspondientes. Creemos que hay algo así como un canto de cisne en semejante insistencia de la teoría, acaso la intuición de los nuevos tiempos marcados sobre todo por la polifonía, como una nostalgia de edades más organizadas e ideales, un poco a la manera en que Jacobo de Lieja se acordaría en plena eclosión del *Ars Nova* de los dones que había vivido en su juventud, en la época de la simple pero efectiva polifonía del *Ars Antiqua*, o al modo en que Ernest Ansermet arremete contra la ruptura de la legalidad tonal que preconizaron ciertos músicos del siglo XX.

3. Determinados grupos de tratadística y opinión, especialmente en torno al Císter, pueden presentarse en clave de discurso deliberativo por la incitación a la acción que contienen. El exceso en la concepción de determinadas virtudes dio lugar al defecto en las consecuencias de la aplicación de las mismas, cuestión de medida que es tan específica del propio ser de la retórica como testimonio del debate espiritual de una época.

4. Hemos tratado de mostrar las concomitancias entre el perfil moral de una época y los problemas específicos de una disciplina, sugiriendo que la doctrina cristiana se mezcla con la doctrina de algunas artes del *trivium* para el análisis y

⁵² ARISTÓTELES / HORACIO: *Artes poéticas*. Ed. bilingüe de Aníbal GONZÁLEZ. (Madrid, 1991), Taurus. p. 170.

⁵³ HORACIO, *op. cit.*, p. 144.

juicio crítico sobre una disciplina del *quadrivium* que, en su realización, es parte fundamental de la liturgia y de la vida cotidiana.

5. Del mismo modo que para la historia del pensamiento del siglo XII la importancia de los estudiosos de Chartres, San Víctor o Claraval es indiscutible, así para la reflexión musical resultan pertinentes todas esas variantes de la espiritualidad de una época.

6. Por último, destacamos que todas estas cuestiones no pertenecen tan solo a las provincias de lo especulativo, sino que son cuestiones que circulaban entre personas, escuelas monacales y presbiteriales, monasterios y ciudades, cuestiones que pronto llegarán a las universidades, cuestiones muchas de ellas que fueron viajeras al paso de los peregrinos que leían en el Pórtico de la Gloria, en el pórtico del maestro Mateo, el mensaje trascendente del cántico nuevo.

Miscelánea: especulaciones liminares

De gaitas, danzas, zanfonas y festejos reales en el Oviedo del siglo XVIII*

Introducción¹

Desde hace algunos años empiezan a ser más frecuentes las publicaciones sobre las artes efímeras y las relativas al ornato y a las pompas circunstanciales de las festividades reales o de los grandes acontecimientos civiles y religiosos. Pero al igual que aquellos arcos de triunfo construidos en materiales endebles, como las tramoyas, obeliscos, estrados y escalinatas que solo cumplían con su misión durante el reducido periodo de la fiesta (pasando a la ruina y al olvido tras la celebración), así también casi todas las músicas allí interpretadas se convierten en simple recuerdo –perdidas o nunca escritas las partituras que un día animaron este tipo de festejos– por más que dejen huellas de usos y tradiciones que han ido configurando nuestra cultura regional.

La intencionalidad de las próximas líneas no es sino la de subrayar algunos detalles referentes a determinadas tradiciones musicales asturianas en relación con una de estas fiestas.

* Publicado en *Nuestro Museo: Boletín Anual del Museo Arqueológico de Asturias*, n.º 1, 1997, pp. 75-86.

¹ Las páginas que siguen solo tienen que ver muy parcialmente con nuestra presentación de unas zanfonas conservadas en el Museo Arqueológico de Oviedo, atendiendo a la invitación de su director. En aquella ocasión proyectamos diapositivas, presentamos algunas grabaciones y recorrimos diversos aspectos de la zanfona, arrancando del culmen de los instrumentos medievales, el *organistrum*, cuyos simbolismos y carácter teórico-práctico pusimos de relieve. El carácter didáctico de aquella sesión no nos exigió la redacción de un texto o conferencia. De manera que más que rehacer aquella intervención consideramos más oportuno, de cara a esta publicación, recuperar, ahora en castellano y con ilustraciones distintas, un artículo nuestro sobre zanfonas y otras cuestiones, aparecido en la revista *Asturies*, en lengua asturiana y a cuyo contenido, por otra parte, también hicimos alusión en la charla del Museo.

Un natalicio real muy celebrado

Los actos y festejos a que nos referimos principalmente son los celebrados en Oviedo entre el 29 de diciembre de 1783 y el 29 de enero de 1784, con motivo del nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe de Borbón, hijos de la Princesa de Asturias. Motivo subsidiario, pero festejado oficialmente a la par, fue la consecución del tratado de paz con Inglaterra.

Los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo y las actas capitulares de la Catedral nos revelan los preparativos de la fiesta. En las actas de la sesión del Ayuntamiento del 12 de noviembre de 1783 se deja constancia de la Real Orden que regula la celebración: «Diose parte de la carta-orden dirigida al Sr. Juez primero por el Sr. Regente con una Real Orden del Rey Nuestro Señor por la que se previene las demostraciones de piedad y regocijo público que deben hacerse en todo el Reino con motivo de los prósperos sucesos que ha experimentado la monarquía en el feliz parto de la Princesa, Nuestra Señora, nacimiento de los dos infantes, Carlos y Felipe, y el ajuste definitivo de la paz con la nación británica». Tras lo cual se acuerda que se pase la orden a los señores comisarios de las fiestas «para que se propongan los medios que tengan por convenientes, y caso de no estar los dos señores en Oviedo, lo haga uno de ellos».

Dos días después tiene lugar una sesión extraordinaria «para tratar sobre las fiestas que se han de hacer en virtud de la Real Orden de la que se ha hecho expresión en el anterior Ayuntamiento». Se menciona a los comisarios de las fiestas, los Sres. Cañedo y Argüelles, y se indica que serán auxiliados por el Sr. Cueto. Los comisionados tendrán que hacer lo que se indica en la Real Orden, pero además, todo aquello que demuestre la fidelidad de la ciudad a la Corona, «tomándose aquel tiempo que les parezca conveniente».

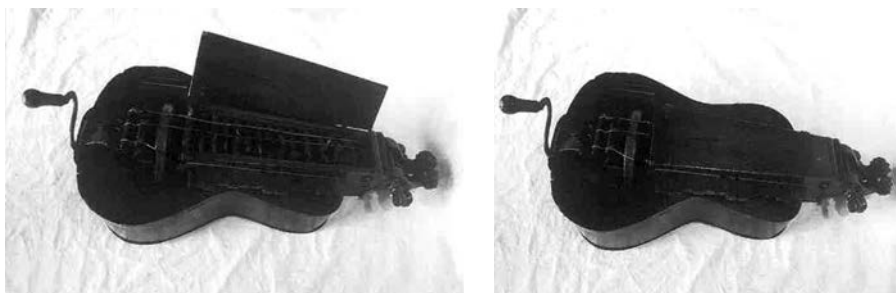
La fiesta que se celebra en la capital del Principado es completa en sus planteamientos y resultados, crepuscular y epigónica en sus modos. Todos los sentidos son atraídos y estimulados. La ornamentación perecedera disfraza la ciudad bajo una máscara de esplendor que, ciertamente, no era la principal característica del Oviedo de aquellos años. Hubo teatro, loas, folías reales y mojigangas, arquitecturas pintadas sobre lienzo, desfiles infantiles y una compleja función de maniobras militares, actividades de los gremios y muchas otras actividades en esta línea. El resultado tuvo algo de carnavalesco, de transmutación temporal de los valores. No faltaron las obras de caridad para permitir que los habitualmente indigentes se olvidaran momentáneamente de los problemas cotidianos y pudieran sumergirse en la fiesta.

Desde los trabajos clásicos y generales de J.A. Maravall hasta los más específicos de José M.^a Díez Borque o Bonet Correa –sobre el fondo de la Historia del Arte– y los numerosos de diversos antropólogos, las fiestas de la Edad Moderna han venido proporcionando una convergencia de reflexiones a la que se han ido sumado mucho más recientemente las de algunos musicólogos.

La ciudad quiere volcarse en los fastos, y aunque la Real Orden vale para el conjunto de la nación, parece como si en Oviedo se tuviese una especial obligación con la Corona determinada por la especial adscripción de la tierra asturiana a la monarquía española a través de la figura del Príncipe (o Princesa) de Asturias. De hecho, las respuestas de las distintas instituciones (Ayuntamiento, Universidad, Catedral ...) fueron unánimes, animadas tal vez, como apunta Díaz Pedregal, por el «eficacísimo deseo de demostrar los títulos y razones de preferencia que tenían sobre los demás pueblos de la Monarquía, para excederse de algún modo en cuanto fuera compatible con el Real Decreto».² Por otra parte, en muchas de las estrofas que se cantaron y recitaron en esos días, y que también recoge el autor antes citado, se observa ese deseo de sobresalir en las muestras de fidelidad, incurriendo en el tono laudatorio propio de los panegíricos, pero muy en la línea de la funcionalidad política y propagandística de este tipo de celebraciones. Estamos ante ese «algo más», ante la «adhesión afectiva» y el sentido «doctrinal» del que tan lúcidamente nos ha hablado J. A. Maravall y en cuyo detalle no podemos extendernos.

Las músicas de la fiesta: capilla catedralicia, música militar, gaitas y zanfonas

Las distinciones tradicionales entre música religiosa, civil, popular o militar no resultan del todo operativas en este contexto festivo. Todos los géneros y modalidades de la música, junto con el resto de las artes (con las que establece una indisoluble fusión) están al servicio de la celebración.



² Díaz Pedregal, Francisco (imp.): *Descripción breve de las fiestas que hizo la Ciudad de Oviedo, con los plausibles motivos del feliz Nacimiento de los Infantes Gemelos, Carlos y Felipe, y ajuste de la Paz con la Gran Bretaña*, Oviedo. 1784, p. 2. Esta relación ha sido publicada en edición facsímil por el profesor Menéndez Peláez, autor igualmente de un estudio preliminar que se centra en la tipología teatral de las loas y demás piezas teatrales insertas en los textos recogidos. Menéndez Peláez, Jesús: *Teatro escolar en la Asturias del siglo xviii*. Gijón, 1986. GH Editores.

El cántico del *Te Deum* está varias veces documentado. El día 30 de diciembre tuvo lugar una misa solemne en la Catedral. «La música –anota Díaz Pedregal, aportando su grano de arena en los albores de la crítica musical en Asturias– fue tan delicada como las voces de los cantores, que en día tan plausible se esforzaron hasta el extremo de ejecutar todos los primores de su profesión».³

El día 24 de enero se oficia una misa solemne en la iglesia de San Francisco. Por la tarde se organiza una procesión y «al salir de la Iglesia entonó un cantor de los más diestros y excelentes que hay en esta Catedral, un motete sumamente dulce sustituyendo sus preciosas pausas toda la Música con elevación de los menos aficionados».⁴

La Capilla de música de la Catedral asumirá un papel preponderante, convirtiéndose en el centro musical de las festividades. Alterna su trabajo entre la sede habitual y otra circunstancial, indicada en la relación de Díaz Pedregal. Pero la descripción nos revela otros hechos de no escaso interés en cuanto a la construcción de un *paisaje sonoro* (por emplear la clásica expresión de Murray Schaeffer) perfectamente acorde con los acontecimientos festivos:

En las casas del Ayuntamiento se colocó toda la música de la Capilla. Y en otros parajes, para alternar sus pausas, se puso otra no menos agradable a los genios del País, de gaitas y sinfonías, sin que faltase para los espíritus marciales el pavoroso estruendo de clarines, cajas y otros militares instrumentos, resultando de todo este conjunto una admirable consonancia que animaba y suspendía los sentidos: y continuó así por tres noches.⁵

El concepto de «suspensión» de los sentidos es imprescindible en la fiesta barroca. Para lograr dicha suspensión no basta con la música de la Capilla. Así, la música militar –que aquí aparece con efectivos característicos del momento, a base principalmente de pífanos, clarines, cajas y tambores– también colabora magníficamente en los festejos. Y actúa, por las singulares vestimentas de sus ejecutantes y el propio brillo de los instrumentos, así como por la organizada forma de recorrer las calles, como factor colorista y agente decisivo en la transformación temporal del paisaje sonoro de la ciudad. En función de su movilidad, la música militar amplía el entorno de la celebración, haciendo una potente llamada al disfrute del elemento rítmico –siempre sensitivo e inmediato– constituyéndose sus poderosos redobles en emblema contundente de la ciudad en fiestas.

En la cita anterior se menciona un tipo de música «agradable a los genios del País, de gaitas y sinfonías», que sirve de colorístico contrapunto a

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 57. En 1784 la Capilla de la Catedral de Oviedo estaba encomendada a Joaquín Lázaro, uno de los maestros más importantes que pasaron por ella.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

la música principal de la Capilla y que, como la militar, recorre la ciudad en jovial pasacalle, extendiendo la fiesta más allá del puro epicentro de la misma. Ya antes el cronista había aludido a las «sinfonías»:

Destinosse el día 29 de diciembre de 83 para dar principio a la primera iluminación, y a las doce de este día, con un general repique de campanas tan acorde que parecían unísonas, rompieron sus voces los tambores, clarines, pífanos, gaitas y sinfonías, que a un tiempo en gran número con repetidas salvas de fusilería, fueron paseando las calles principales, con tanto estruendo y alegría, que no se echaron menos la horrisona artillería ni la más agradable concertada música.⁶

Aunque esta segunda cita no permite agrupar los instrumentos para funciones musicales diversas, la anterior distingue claramente a los militares de los populares y parece emparejar a gaitas y sinfonías en la realización de la música autóctona.

Si la referencia a las gaitas no nos sorprende, la alusión a las «sinfonías» no deja de ser llamativa, como ya sugerimos hace varios años.⁷ Tal instrumento, naturalmente, no es otro que la zanfona. Un testimonio como este demuestra que algunas conjeturas que se habían realizado sobre el uso de la zanfona en Asturias durante el siglo XVIII no estaban desencaminadas, aunque los testimonios aducidos fuesen insuficientes como equipamiento argumental. Precisamente en el segundo número de esta revista, Fonsu Fernández investigaba los «años cabero» de esta tradición citando como único dato para el siglo XVIII unos versos satíricos de 1789 referentes a las exequias de Carlos III. El autor de los versos, poniéndose en un plano de socarrona inferioridad, considera que «zanfoníes y corñetos/plasmarís si lo oyeres»: o sea: que uno se imaginaría el sonido de esos instrumentos como traducción sonora –a la escala del asombrado e irónico oyente que nos lo cuenta– de la música de las exequias. Y como tal música era la de la Capilla catedralicia, de ninguna manera podía incluir una zanfona (ni siquiera como excepción) en semejante contexto. De manera que si este poema pudiera servir para testimoniar (en los versos siguientes) el tópico de la zanfona tocada por ciegos, no sirve para testificar el uso de la zanfona «en contextos non populares», como Fonsu García reconoce.⁸

Ahora bien, el contexto en el que suenan las zanfona –precisamente los festejos por el real natalicio de 1783– no es ni naturalmente popular ni tiene nada que ver con la tradición de marginalidad que el citado Fonsu García reconstruye y que define muy bellamente cuando retrata a estos músicos como «la imaxen y el soníu de la miseria». Nótese cómo se detecta el dirigis-

⁶ *Descripción breve...*, p. 2-3.

⁷ MEDINA ÁLVAREZ, Ángel/FERNÁNDEZ NAVES, Jesús: «La música en Asturias», fascículo 52 de la *Historia de Asturias*, 4 vol. 1991. Vol. IV, pp. 905-924. La Nueva España, Oviedo. 1991.

⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, FONSU: «Los años caberos d'una tradición: la zanfona n'Asturies», *Asturies*, n.º 2, pp. 45-56.

mo que afecta a todas las músicas y actos que celebran el natalicio real. La música de gaitas y zanfonas «se puso», nos dice el cronista. No estaba allí, ni se trataba de intérpretes que aprovecharan el gentío para lucir sus habilidades y ganarse unos reales. Y sus sones se valoran, en tanto que caros a los «genios del País», como un símbolo casi rousseauniano, como músicas e instrumentos distintivos del Principado pero integrados en el plan general de panegírico previamente trazado desde las instancias del poder.

Del mismo modo que las músicas de viento y percusión se integran en las procesiones religiosas como garantía de la correcta «domesticación del ruido» en el sentido en que emplea este concepto González Alcantud, «convirtiéndolo en una repetición rítmica devenida metonímica desde el lado del significado»,⁹ así se nos revelan aquellos sones de gaitas y zanfonas en el Oviedo de hace más de dos centurias.

Todo lo anterior nos sugiere que los «años caberos» de la zanfona en Asturias (y con mayor motivo de las agrupaciones problemáticamente afinadas de gaitas y zanfonas) tienen en este tipo de datos una orientación distinta, un matiz con el que enriquecer nuestros conocimientos sobre el tema y una pista en la que seguir trabajando. Como instrumento tan vinculado al camino de Santiago, incluso con un pasado derivado de la especulación teórica, no nos sorprendería que nuestra tradición en el uso de la zanfona creciese hacia atrás tanto como parece desear crecer hacia el futuro.

La danza prima frente a las danzas extranjeras.

Ya han sido citadas las referencias a la danza de palillos y de especias que se recogen en la relación de Díaz Pedregal sobre las fiestas de 1781-84. En efecto, los niños de los estudios de gramática de las escuelas representan una loa, de carácter mitológico, alusiva a los acontecimientos, y al final aparecen en la escena dos muchachos que «ridículamente vestidos» sumándose a los anteriores bailan la danza «llamada de palillos, que era espectáculo admirable a todos por la variedad de mudanzas con que la ejecutaban y en cada una les acompañaba la música con las letrillas siguientes...».¹⁰ «Después, siguió otra Contradanza de exquisito artificio: pero tan bien ejecutada que pareció muy natural».¹¹ Esta contradanza contrasta de nuevo con el elemento autónomo, que representa un momento de color y de festiva jovialidad. En la tarde del día 1 de enero de 1784 el Gremio de Tejedores realizó «su arriesgada danza de espadas con tal aire y gala y con tan airosas figuras que a muchos espíritus hijos

⁹ GONZÁLEZALCANTUD, José Antonio: «Domesticar el ruido, producir la música. Grupos rituales y percusión», en *Música oral del Sur*, n.º 1, 1995, pp. 13-24. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

¹⁰ *Descripción breve...*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

de Marte, de que abunda el País, llevaba los ojos en todas sus atenciones este vivo recuerdo de los antiguos gladiadores romanos». ¹²

En la jornada inaugural, tras la loa representada por los niños de las Escuelas, otros niños ofrecen diversas danzas:

Después de algún tiempo se introducía en la danza otro muchacho vestido al uso del País, que en su voz nativa y expresión sencilla, representaba al natural el genio, modales, traje, lengua y amor innato a sus príncipes de los asturianos, de que son copia en lo posible las siguientes coplillas. ¹³

Y, efectivamente, transcribe la parte literaria del espectáculo, aunque no faltan algunas valiosas precisiones de tipo musical y escénico que nos permiten imaginar, si no la música, sí al menos la estructura de la pieza. El texto alude al natalicio y al ajuste de la paz con Inglaterra. La danza, probablemente de tipo cortesano, es continua durante toda la representación.

En un momento determinado sale un niño, ataviado con el traje regional, que asume en «lengua provincial», como se señala expresamente, el papel del solista. Su intervención, recogida en asturiano y en castellano, representa una tradición secular del teatro español. Así, en *La segunda esposa* de Calderón, aparece un labrador que acude a Madrid durante el Corpus, y que no sale de su asombro ante el espectáculo de los autos sacramentales.

Las indicaciones de lo que ha de hacerse en el estrado son sumamente valiosas, pues constatan con exactitud el carácter domesticado de los elementos populares de esta parte en la que interviene el niño vestido de aldeano, incluyendo una referencia a la danza prima anterior a las que se suelen citar como más antiguas.

Comienza la primera mudanza con castañetas y acompañamiento de música, y ha de tener distinta diferencia en cada cantada que haga el coro. Y mientras entona el que hace de aldeano, se mantienen formados en dos filas por mitad frente unos de otros: y el aldeano ha de danzar en todas, al compás de la danza prima del País y con arreglo al de él tono. ¹⁴

En las coplillas del aldeano se dibuja la figura, hasta hace poco tradicional en Oviedo, del asturiano del campo que, llegado desde algún remoto concejo, se asombra de las magnificencias de la ciudad y al que, en su ingenuidad, se le hacen algunas bromas pesadas, de las que se queja, ciertamente, pero mostrándose también dispuesto a defenderse con cierta gallardía. El elemento asturiano supone un contraste y una especie de intermedio cómico en las bailes y cánticos de los otros niños. En una de las coplillas el aldeano se reafirma en su mundo:

¹² *Ibid.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

*No andéis en sbirigates
Desbayme acá al mio son
Que yo non se-eses dances
Á la ebi-xbilición*

Pero la anterior coplilla (también recogida en castellano, como todas las de este personaje y cuyo último verso dice «de extranjera invención», en esta lengua) nos obliga a otro tipo de consideraciones. La aparición del aldeano no puede ser valorada –según hemos hecho hasta ahora– como elemento jocoso y colorístico, o como simple reflejo de una tradición teatral. Martín Moreno ha puesto de relieve la influencia de María Luisa de Parma en el auge del gusto por lo popular, que se extendería a la nobleza y, muy pronto, al conjunto de la sociedad. Frente a la clásica figura del petimetre emerge ahora la del majo, que simboliza lo castizo frente a lo extranjerizante. Así, en el ambiente de la Corte, el afrancesamiento es un hecho constatable en todos los órdenes de la vida, y no menos en la elección de las danzas. Pero, a medida que avanza el siglo, brota una reacción nacionalista que cristaliza en el majismo y que, en lo que concierne a las danzas, supone la moda de las más castizas en detrimento de las extranjeras.

Una revisión somera de los títulos de los manuales de danza del siglo XVIII –muy abundantes, al convertirse la danza en práctica de sociedad muy extendida– nos informa de la evolución hacia un mayor casticismo. Las traducciones de manuales franceses o las publicaciones de Pablo Minguet se presentan con títulos suficientemente explicativos: *Arte de danzar a la francesa. Cuadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas*,¹⁵ etc. Pero más adelante se hace un sitio para las españolas. El citado Pablo Minguet, inteligente editor, publica en 1764 un *Breve tratado de los pasos de danzar a la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos*. De forma que frente a las danzas extranjerizantes –la contradanza muy en particular– las españolas alcanzan muy pronto los mismos derechos en las fiestas de sociedad.

En el caso que nos ocupa tenemos una situación similar a la que acabamos de describir. Por un lado, constatamos el uso de la contradanza, como baile sumamente característico durante el reinado de Carlos III; por otra, la aparición de un elemento autóctono, que ya habíamos querido interpretar como el correlato asturiano del majismo.¹⁶ Obsérvese que nuestro aldeano, aunque asombrado por todo lo que ve, es capaz de ofrecer una resistencia gallarda a las bromas de que es objeto, manifestando una clara repulsa a las danzas extranjerizantes que se estaban bailando en ese momento, como ya hemos visto, y que eran habituales en los ambientes de la gente principal de Asturias, como sabemos por otras fuentes.

¹⁵ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, vol. iv. Siglo xviii*. Alianza Música, Madrid, 1985.

¹⁶ MEDINA ÁLVAREZ, Ángel/FERNÁNDEZ NAVES, Jesús: «La música en Asturias», fascículo 52 de la *Historia de Asturias*, 4 vol. 1991. Vol. iv, pp. 905-924. *La Nueva España*, Oviedo. 1991.

Pero la alternativa no viene de la mano de los boleros, fandangos u otras danzas de tradición sureña, sino de la ancestral danza prima asturiana, confirmándose en Oviedo la misma tendencia de los gustos sobre el baile que se respiraba en la Corte y en la aristocracia que los seguía miméticamente, pero con el dato local y diferenciado de la mencionada danza regional. De hecho, no se describe una danza prima sino una especie de interpolación del supuesto aldeano «al compás de la danza prima del País» en la danza no definida que se estaba realizando en el estrado. Y si, como dice Yolanda Cerra, «casi con toda seguridad se puede afirmar que la primera vez que aparece en un texto escrito la expresión danza prima es en una carta que dirige Caveda a Jovellanos el 4-7-1791»,¹⁷ esta referencia a la «danza prima del País» de 1784 no deja de tener su valor también en este sentido,¹⁸ aunque las hay anteriores.

Además, se califica la actuación del niño ataviado con la indumentaria popular como *sencilla* y adecuada para mostrar *al natural* los valores de la región. Ya ha sido señalado a efectos musicales que «el concepto de ‘naturalidad’, de ‘simplicidad’ tan en boga en la filosofía de la Ilustración, también podría ser otra de las razones por las que lo popular se pusiera de moda, desbancando a lo francés e italiano».¹⁹

Es así como nuestro aldeano pasa de ser el dato colorístico, frecuente en la tradición teatral española, para convertirse en muestra clara de la forma en que la reacción casticista de finales del siglo XVIII se manifiesta en nuestra región, oponiendo traje, lengua y música propia –dentro de una vuelta a la naturalidad de cuño ilustrado– frente a la práctica oficial de carácter extranjerizante que había triunfado en las décadas anteriores.

Una pregunta obvia a estas alturas del artículo es la siguiente: ¿esta presencia de lo popular asturiano y en particular de la zanfona en los festejos regios continuó así en lo sucesivo? La respuesta es negativa. Pocos años posterior a la relación que hemos venido citando tenemos la *Relación del modo con que se ejecutó en la Ciudad de Oviedo, capital del Principado de Asturias, la real proclamación de nuestros católicos monarcas el domingo*

¹⁷ CERRA BADA, Yolanda: *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, Oviedo, 1991. Instituto de Estudios Asturianos, p. 110 (nota 2).

¹⁸ Aunque solo debido a un simple descuido de esta autora, pues cita la relación de Díaz Pedregal al hablar de las danzas de palos y de espadas. Por otra parte, respecto a la estampa que también cita Yolanda Cerra en esa misma nota de la página (nota 1) titulada «Una gallega de Nova con un gallego de Tuy bailando la danza prima», de 1777, tras indicar que la danza prima «parece exclusiva de los asturianos, al menos con ese nombre», creemos de interés reproducir aquí la definición de la danza prima que aparece en el primer diccionario de terminología musical escrito en castellano –obra de un sevillano a comienzos del siglo XIX– pues parece claro que la danza prima entre los gallegos no debía de ser una simple anécdota: «Danza prima. s. f. Baile muy antiguo que se conserva todavía entre asturianos y gallegos, y se hace formando una rueda entre muchos, dadas las manos unos con otros y dando vueltas alrededor. Uno entona cierta canción y todos los demás le corresponden repitiendo el estribillo». Palatín, Fernando: *Diccionario de Música (Sevilla, 1818)*. Edición y estudio preliminar de Ángel Medina. Centro de Documentación Musical de Andalucía y Universidad de Oviedo, Ethos-Música. Serie Académica, n.º 3, p. 56.

¹⁹ A. Martín Moreno, *op. cit.*

10 de enero de 1790. Todo es extraordinariamente parecido a lo descrito en la relación de Díaz Pedregal de 1783-84, pero las gaitas y zanfonas han desaparecido. Los comienzos del siglo XIX, con los problemas derivados de la Guerra de la Independencia y las propias tensiones políticas de España, no son propicios para este tipo de actos.

Avanzamos unos años más, aunque meramente a vuela pluma. En 1833 se celebran unos festejos con motivo de la jura de la infanta María Isabel Luisa como Princesa de Asturias. No consta que se contase con zanfonas, en tanto que las músicas militares empiezan a cobrar un protagonismo cada vez más notorio y sigue colaborando la música de la capilla catedralicia. De la misma época data la *Relación de las públicas demostraciones de alegría con que la Ciudad de Oviedo y el Principado de Asturias celebraron la real Proclamación de la reina nuestra señora Doña Isabel II* (Imprenta del Principado, 1834). Ahora ya no solo desaparecen gaitas y zanfonas, sino que la atracción de los festejos, según el minucioso cronista, radicó en la danza de los miembros de la Real Armería que eran «vascongados», además de la celebrada música del batallón de Betanzos. Por entonces, los estudiantes de la universidad habían aprendido un himno titulado *Cantemos astures*, cuyo estribillo era masivamente coreado en los desfiles académicos organizados en el mismo contexto festivo.

La mayoría de edad de Isabel II y la jura como reina constitucional, en 1843, dan lugar a nuevos festejos, pero la música de la capilla y la del Batallón Provincial y de las Milicias Nacionales parecen llevarse todo el protagonismo, aunque encontramos un pequeño pago para gaiteros en la relación de gastos conservada en el Archivo Municipal de Oviedo. De la zanfona, nada. Probablemente en esta fecha, a mediados del XIX, ya no podía ser ni decorativa, ni *domesticada* por el poder, ni ingenuamente representativa de los «genios del lugar» sino que la aureola de marginalidad de que ya había estado rodeada en otras épocas seguía incrementándose para llegar así hasta fechas muy recientes.

Conclusión

En definitiva, toda esta presencia de la tradición popular asturiana - danzas, gaitas y zanfonas, trajes y lengua de la región- en un festejo real del siglo XVIII forma parte de un plan trazado explícitamente desde el poder y tiende a un fin (no tan explícito, pero no por ello menos evidente) de sonoro panegírico de ese mismo poder. Aunque más bien habría que hablar de poderes, en plural, pues tratándose de una fiesta real -pero sin presencia del rey- los mecanismos de absorción de protagonismo por parte de los poderes civiles, militares y religiosos locales funcionan con toda precisión, eliminan tensiones en estos temporales bálsamos integran realidades locales sin detrimento de la obligada honra de la Corona,

convirtiéndose así en unos intermediarios cuyo propio poder parece haber crecido en el tiempo de la fiesta.²⁰

Interesan los datos, pero no podemos olvidar su significado. Una historia como la que aquí se ha analizado no la podemos ponderar como un arcádico sustrato prenacionalista sino como una siniestra premonición del valor que para amplios sectores de la Asturias oficial tendrían las tradiciones musicales populares en las dos siguientes centurias, un valor oscilante entre la *domesticación* de sus manifestaciones más representativas, su consumo como producto adornado con el inocente aroma del color local o, simplemente, su más directo desprecio.

²⁰ La capacidad de la monarquía para irradiar poder en ámbitos periféricos y el papel de los poderes locales en los festejos reales sin rey presente han sido apuntados en Maruri Villanueva, Ramón: «La fiesta barroca como problema historiográfico para el dieciochista», *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, 1995, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Vol. 11. pp. 85-92.

Inventos musicales en España. La etapa de los privilegios de invención (1826-1878)*

Resumen

Frente a la idea, ampliamente extendida en la Musicología hispánica, de que apenas hubo inventos relacionados con la música en el siglo XIX, se ofrecen aquí resultados de una línea de investigación que apunta en sentido opuesto a ese tópico. Un mínimo muestreo de los años correspondientes a la etapa de los Reales Privilegios de Invención (1826-1878) nos introduce en las constantes, obsesiones y utopías de los inventores musicales en dicho periodo.

1. Introducción

Las siguientes líneas tienen un doble objetivo. Por un lado, damos a la luz los primeros resultados de una línea de investigación que ya habíamos mencionado sucintamente en un coloquio internacional celebrado en Granada en 1998, cuyas actas aparecieron al año siguiente.¹ Por otro, pretendemos acabar con un tópico que recorre la Musicología hispánica en relación con los inventos musicales. La expresión más influyente de dicho lugar común la podemos encontrar en el libro de Carlos Gómez Amat sobre la música española del siglo XIX, que forma parte de una amplia historia de la música española.² Como tal historia, ha sido superada, pero no sustituida en dicho formato por otra de mayor calidad de conjunto. De ahí la persistencia de su influjo. El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,³ pese a su contenido monumental, no dedica especial atención a

* Publicado en *Sulcum sevit. Estudios en Homenaje a Eloy Benito Ruano*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2004, pp. 917-937.

¹ MEDINA, Ángel: «Espejismos de la tecnología musical». *Música oral del Sur* (Centro de Documentación Musical de Andalucía), 4 (1999) (Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 2»). Hombres, música y máquinas, pp. 97-112.

² GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

³ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, E. Casares, Madrid, SGAE, 1999-2002. En lo sucesivo, DMEH.

los inventores musicales –aunque alguno sí aparece– ni da entrada específica a los inventos relacionados con la música.

Dejemos pendiente la mencionada formulación del tópico para trazar sendas coordinadas conceptuales y cronológicas. ¿Acaso el unamuniano «que inventen ellos» vale también para la música en España? La respuesta es negativa, aunque harían falta más investigaciones para escribir una historia que se extiende, en España, desde el siglo XVI, o quizá antes, hasta nuestros días.

En efecto, la renovada inquietud por el conocimiento, que es consustancial al espíritu renacentista, permitió la aparición de nuevos ingenios y mecanismos capaces de multiplicar las fuerzas humanas. Los intereses que había detrás de esas inquietudes eran muchas veces dependientes de la política y, en muchos casos, estaban ideados con fines bélicos. Por eso, la palabra *secreto* es la que se usa en España para referirse a un invento. Un inventor, pongamos por caso, presentaba al rey un ingenio hidráulico o militar expresamente como un *secreto*. Y es que, como invento estratégico que era, había de estar protegido, no desvelado a las potencias enemigas, *secreto*, como podemos comprobar en el ameno trabajo de García Tapia.⁴ De lo anterior se deduce la necesidad que los inventores tuvieron y tienen de proteger sus inventos. Hoy lo hacen beneficiándose del sistema de patentes, pero en la Edad Moderna lo conseguían mediante *las reales cédulas de privilegio*. Pues bien, entre las actuales patentes y las antiguas cédulas, se sitúa el periodo de los llamados *reales privilegios de invención*, que es al que nos vamos a referir en este artículo. Dicho periodo abarca desde el 27 de marzo de 1826 hasta el 30 de julio de 1878. Como escribe el profesor Patricio Saiz, «tenemos una colección cerrada compuesta por algo más de cinco mil solicitudes de privilegios –la inmensa mayoría de los cuales han llegado hasta nosotros– del máximo interés histórico».⁵ La acotación temporal no responde, por tanto, a razones históricas, sino a ese carácter de colección cerrada, como señalaba P. Saiz, que posee este tipo de fuentes. Tampoco hace falta decir que la palabra *cédula* o la expresión *real cédula de privilegio* siguen apareciendo en los documentos de este periodo, del mismo modo que el término *patente* también se encuentra en las fuentes mucho antes de que pasase a ser el más usual y oficial hasta el presente.

Volvamos, pues, a las ideas corrientes al respecto. El párrafo de Gómez Amat, heredero a su vez de una larga tradición musicológica, es el siguiente: «Un constructor de pianos, del que solo nos ha quedado su apellido Fernández y la inicial F, presentó en 1827 un instrumento de su invención para afinar los pianos. Esta curiosidad fue señalada por Soriano Fuertes y recogida por Mitjana. El aparato se llamaba “cromámetro”. Parece ser la única aportación española a la mecánica musical, con el perfeccionamiento del clarinete que se debe a Antonio Romero».⁶ Dejando a un lado el caso, relativamente más conocido, del clarinete Romero, anotemos que este aparentemente misterioso F no es sino Francisco Fernández,

⁴ GARCÍA TAPIA, Nicolás: *Patentes de invención españolas en el Siglo de Oro*. Madrid, Ministerio de Industria y Energía. Centro de Publicaciones, 1990.

⁵ SAIZ, Patricio: «Bases de datos sobre Privilegios de Invención», página web de la Oficina Española de Patentes y Marcas (en lo sucesivo OEPM), www.oepm.es.

⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 256.

asturiano, afamado constructor de pianos que desarrolló su trabajo en Madrid, que trabajó para la Corte y, a nuestro modo de ver, figura interesantísima (como se deduce de las investigaciones de Cristina Bordas), que luchó, entre otras cosas, por el auge de la industria nacional en este campo,⁷ con presupuestos que no pueden ocultar su filiación ilustrada. El invento de Fernández que abre el Apéndice 2 iría probablemente en esa línea, pero lamentablemente, carece de expediente y de memoria. De uno de sus discípulos, Julián La Cabra,⁸ hay recogido un invento en el citado Apéndice 2. Según lo anterior, el siglo XIX no registraría más de dos aportaciones tecnológicomusicales. Sin embargo, los datos referidos a la etapa que estamos analizando (que pasa algo del medio siglo) nos aportan un total de 26 inventos. A estos hay que añadir los numerosos inventos que se registran, en progresión creciente sobre la etapa anterior, de 1878 a 1900, ya bajo la rúbrica de patentes, y, en fin, los que pudiera haber de 1800 a 1826. Además, no todos los inventos se patentaban. Y, para completar la casuística, algunos inventos de autoría española eran patentados fuera de nuestras fronteras por razones diversas. También es verdad que hay inventos extranjeros que se registran en España, para proteger sus derechos de venta y distribución, pero ello no afecta a la valoración que realizamos sobre el asunto.

Estos privilegios están conservados en la Oficina Española de Patentes y Marcas. El catálogo de P. Saiz antes citado se organiza según la Clasificación Internacional de Patentes. Existen decenas de campos para clasificar los variados productos de la invención humana. En cuanto a la música, se agrupan en el campo G10, pero hay algunos apartados de otros campos, como el G11 o el G12, que pueden interesar. Como se puede observar, esta clasificación es moderna, válida para inventos actuales, y, en consecuencia, algunos apartados no ofrecen resultados para el periodo a que nos estamos refiriendo. El Apéndice 1 recoge los campos y apartados relativos a la música en la Oficina Española de Patentes y Marcas. Por su parte, el Apéndice 2 muestra los 26 inventos que se ads criben a alguno de estos campos y apartados, advirtiendo que se presentan por orden cronológico, limitando a cuatro los datos informativos (autor, invento, fecha y número de privilegio) y remitiendo a la citada base de datos para otros aspectos y posibilidades de búsqueda.⁹

Desmontado el infundio (a saber: que en España podría no haber habido más que dos inventos de mecánica musical en todo el siglo XIX), pasamos a presentar algunos ejemplos de lo que fue la invención tecnológica-musical en poco más del medio siglo acotado. La selección de inventos estudiados (pues no disponemos de espacio para analizar exhaustivamente los inventariados en este periodo) pretende recoger los distintos universos en los que se mueve la invención musical. En esta opción va implícita una cierta mirada antropológica, en la medida en que no nos limitamos a la simple descripción, sino que enmarcamos los casos expuestos dentro de las constantes -variadas y, a veces, contrapuestas- que alimentan el oficio y el imaginario de los inventores y de la sociedad del momento.

⁷ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Fernández, Francisco", *DMEH*.

⁸ *Ibid.*

⁹ SAIZ, Patricio: «Base de Datos sobre Privilegios de Invención», OEPM. www.oepm.es.

Los constructores de instrumentos son los que mayoritariamente solicitan estos privilegios para sus invenciones. Pero, obviamente, no registran cualquier instrumento sino los que presentan alguna singularidad, algún perfeccionamiento en el propio instrumento o bien mecanismos externos que producen determinados efectos y ventajas aplicados a los instrumentos convencionales. El piano y el órgano tienen una presencia destacada, pero también se hacen notar los instrumentos de viento. Instrumentos como el violín o la guitarra tienen pocas posibilidades de actuar sobre ellos en este sentido, salvo, como veremos, en creaciones muy particulares. En consecuencia, presentaremos una serie de casos que van desde los de tipo eminentemente práctico hasta los de carácter un punto idealista, incluso rayanos en el espejismo que tantas veces cruza las mentes de esos abanderados de la inquietud por el saber que son los inventores.

En líneas generales, un expediente de esta índole consta de: datos de registro, solicitud dirigida al rey, reina o regente, documentación administrativa (papeles de Fomento e Industria, depósito en el Real Conservatorio de Artes y Oficios), certificación de que el invento está disponible –en ese momento o dentro del año de la petición– para comprobar su funcionamiento, memoria explicativa y, en su caso, los planos o dibujos referidos al invento. La memoria y los planos son del máximo interés, como es lógico, para el musicólogo, pero no hay que despreciar el resto de la documentación, pues a veces da pistas sobre lugares donde se probó el invento, sobre profesores que intervinieron en las pruebas, etc. También se presentan solicitudes en nombre de firmas comerciales y tanto en estas como en las presentadas por simples particulares abundan los apellidos extranjeros (independientemente de su afincamiento en España), algo que, por otra parte, es frecuente cuando se repasa la historia industrial de España desde el siglo XVIII hasta prácticamente nuestros días.

2. Lo práctico

2.1 *Un mecanismo para órgano de Juan de Amezúa*

Juan de Amezúa es el segundo de los miembros de esa conocida familia de organeros. Hijo de Diego de Amezúa, que trabajó ya a fines del siglo XVIII, Juan de Amezúa realizó su obra como constructor de órganos principalmente en el tercer cuarto del siglo XIX.¹⁰ En la instancia donde explica su aportación se declara «vecino de Azpeitia de oficio organero»¹¹ y señala que:

a fin de asegurar la propiedad de un mecanismo que ha inventado, el cual da por resultado que todo órgano, bien esté en tono de capilla o bien en el de orquesta, al

¹⁰ JAMBOU, Louis / RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: «Amezúa», DMEH.

¹¹ Oficina Nacional de Patentes y Marcas. Privilegio de Invención n.º 1185. En lo sucesivo abreviamos OEPM, PI. No hay paginación de conjunto ni particular en los distintos elementos que constituyen un expediente, pero nuestras citas sitúan la referencia de manera suficientemente clara para quien la desee ampliar en el original.

primero por medio de un registro al intento colocado y con un movimiento a este por el organista, de la misma manera y con la misma facilidad que a otro cualquier registro, le hace pasar al tono de orquesta, por otro movimiento igual volver al tono de capilla, y por otro idéntico bajar este en medio punto; al segundo, por igual movimiento, le hace pasar al tono de capilla y por otro volver al suyo de orquesta, de modo que por cada movimiento de este registro especial se transporta el órgano medio punto arriba o abajo dentro del tono de orquesta y del medio punto bajo del de capilla, ambos inclusive.¹²

El privilegio se solicita por diez años, por lo que tendría que pagar tres mil reales de tasas. Un dato interesante nos lo proporciona un informe adjunto en este expediente, evacuado por el ayuntamiento de la villa de Tolosa, en el que se certifica que Juan de Amezúa instaló el mecanismo en cuestión en la Parroquia de Santa María de dicha localidad. Además, se constata que hubo un informe positivo redactado por dos profesores, Cándido de Aguayo y Severino de Escoriaza, que asistieron a las pruebas de dicho mecanismo.¹³ Se conservan los planos, pero lo dicho nos basta para testimoniar esta dedicación inventora del fundador de esta familia de organeros.

2.2 *El pito de toques de Marzo y Feo y otros aires marciales*

El Ejército fue una institución importante y, lamentablemente, también demasiado activa, en buena parte del siglo XIX español. También es conocido que sirvió de cobertura económica a numerosos músicos. Por eso, los proyectos de mejora en instrumentos de viento ocupan un lugar destacado en la inventiva musical de la época. Ahí están, por ejemplo, la corneta para el arma de infantería, de José Ramis (1856), el clarín bitono de Casimiro Martín, de ese mismo año, o la corneta de guerra del reputado constructor de instrumentos de metal, Hipólito Lahera (1869), de quienes se conservan piezas en diversos museos.

Por su parte, Enrique Marzo y Feo, socio del ya citado Antonio Romero y no menos vinculado a la música militar que el susodicho, es el inventor de un pito de mando para los toques de ordenanza y de guerrilla. La instancia se eleva al rey Alfonso XII el 3 de febrero de 1876.¹⁴ El privilegio se pide por diez años, para lo que ha de abonar 750 pesetas. Como es habitual en todos los inventos, se da fe de que está «puesto en práctica» (por emplear la expresión habitual en este tipo de documentación), cosa de lo que se encarga Bernardo Cañizares, profesor del conservatorio.¹⁵

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *OEPM*, p. 5403.

¹⁵ *Ibid.*

muchas escrituras anteriores. Y eso, si arrancamos en nuestros cálculos de la notación más antigua del canto gregoriano y dejamos aparte el caso de la notación griega de la Antigüedad. Pero incluso en estas últimas centurias, cuando el sistema de escritura actualmente en uso se consolida, podemos encontrar soluciones alternativas, «disidentes», por decirlo con la conocida expresión de A. Machabey. Se hacía difícil superar el sistema de escritura sobre pentagrama, capaz de señalar duraciones y alturas, pero lo cierto es que muchos lo intentaron. Rousseau, por ejemplo, también se distrajo en este empeño. Y, en España, con anterioridad al caso que queremos comentar, lo hicieron Federico Moretti (1824), Francisco Martín (1833) y Francisco Frontera de Valdemosa (1858).¹⁸

Facilitar la comprensión del lenguaje musical es, pues, una constante en la historia de la música. Los sistemas de cifra del Renacimiento, o tablaturas, son un modelo que tiene sus últimas consecuencias en las tablaturas para uso de los aficionados a las músicas populares urbanas o en los métodos para aprender a tocar la guitarra por correspondencia.

Manuel Carrasco sintió este tipo de preocupaciones, que le llevaron a publicar un método en esa línea, de título harto expresivo sobre sus intenciones.¹⁹ Cuando estaba en prensa (1865), presentó la documentación correspondiente para disfrutar de sus derechos como creador del nuevo sistema de escritura.²⁰ Aquí el invento se tiñe con el concepto de propiedad intelectual de un producto de la especulación y no de un objeto, instrumento o mecanismo musical. Su sistema se basa en una notación alfanumérica que evita la existencia de pentagramas, de claves, de compás y de los signos de las alteraciones. Al final de la memoria presentada transcribe una reducción para piano de un pasaje de *La Traviata* (Fig. 2).

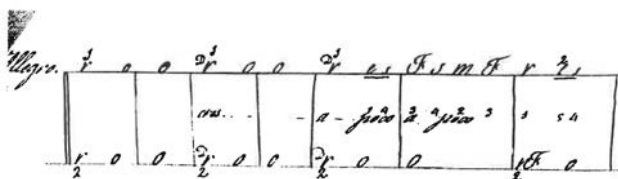


Fig. 2. Comienzo de «Sempre libera» (G. Verdi, *La Traviata*) en el sistema de cifra de Manuel Carrasco a partir de una transcripción para piano de G. Menozzi. Privilegio de invención n.º 4096, de 1865

Es interesante destacar que Manuel Carrasco tiene una intencionalidad subsidiaria, pero expresamente mencionada en su memoria, que es la de fijar todos los signos empleados en su notación dentro de las posibilidades de la imprenta ordinaria, es decir, a base de letras mayúsculas, minúsculas, tipos de distinto ta-

¹⁸ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 356.

¹⁹ Manuel Carrasco: *Método de cifra comparada para piano, o sea, nuevo arte para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro*. Madrid, Imp. Norte, 1866.

²⁰ OEPM, PI 4096.

maño, números, guiones, etc.²¹ No olvidemos que, hasta no hace muchos años, la imprenta musical era una especialidad compleja y sumamente cara. Es difícil conocer el alcance de su método. Ni siquiera el hecho de haber sido publicado nos permite ser demasiado optimistas sobre su posible uso entre los aficionados.

3. El idealismo: la guitarra poliarmónica de Damián Dobranich

Los inventores no siempre se guían por criterios de utilidad, por el beneficio práctico que se pudiera derivar de sus inventos. A veces, los inventores sueñan con el ideal y la utopía. La historia de los instrumentos está llena de búsquedas que, con el tiempo, fueron arrinconadas. La guitarra que presentamos a continuación es uno de esos casos donde las expectativas de su creador fueron más allá que la propia fortuna de su creación. Damián Dobranich, vecino de Madrid y constructor de instrumentos de cuerda, según él mismo se presenta en la documentación manejada, solicita el 15 de mayo de 1854 un privilegio por diez años para una guitarra verdaderamente singular que, más adelante, en la memoria descriptiva, llamará «guitarra poliarmónica».²² Son tres los instrumentos que concurren en esta guitarra: el piano, la cítara y, naturalmente, la guitarra propiamente dicha (Fig. 3).

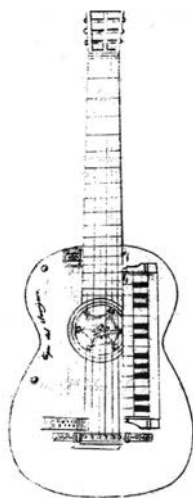


Fig. 3. Guitarra poliarmónica de Damián Dobranich. Guitarra de seis cuerdas, con nueve cuerdas más de cítara (en la caja, a la izquierda) e interiormente 48 cuerdas de acero que corresponden a un pequeño teclado (en la caja, a la derecha). Privilegio de invención n.º 1170, de 1854

La idea de construir artefactos polifuncionales también es una constante en las inquietudes de los inventores. Sin ir más lejos, ahí está el mueble ideado por Francisco Amorós, registrado en 1861, que es a la vez mesa de billar, piano y armonio. Lo cual, dicho sea de paso, nos recuerda aquellos primeros versos de

²¹ *Ibid.*

²² *OEPM*, p1 1170.

la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, cuando juzga risibles las obras que fuesen híbridas como el cuadro de un pintor que pintase un negro pez con plumas, cuello equino y parte superior de mujer. Algo de monstruo trifuca tiene también la guitarra de Dobranich, que se salva, a la postre, por la dosis de ideal que hay en ella. Como lo tuvo que haber, por situarnos en un caso más cercano a lo que aquí tratamos, en el anónimo autor de esa rara y centauro guitarra-arpa que se conserva en el Museo Municipal de Madrid.²³

La forma de la guitarra, pese a tanta concentración musical, es la misma que la de la guitarra de seis órdenes. Cuando Dobranich habla de seis órdenes no está pensando en las guitarras que florecieron en la segunda mitad del siglo XVIII, normalmente a base de una doble cuerda por orden, sino en órdenes simples o, dicho de otra manera, en una guitarra de seis cuerdas, pariente inmediato de la guitarra española que conocemos en la actualidad. El dibujo que acompaña a su invento nos muestra un pequeño teclado (de casi dos octavas) en la parte inferior de la tapa armónica. Cuarenta y ocho cuerdas de acero unen este teclado con el correspondiente clavijero, que está en la parte superior de la tapa armónica, pero convenientemente oculto por una tapa móvil de madera igual a la utilizada en el resto de la tapa armónica. También en la parte de arriba (con la guitarra situada en posición de ser utilizada por un guitarrista) se sitúan las nueve cuerdas que, como explica en la memoria, «imitan los sonidos agudos de la cítara».²⁴ El clavijero de estas cuerdas a modo de cítara está situado en el entronque de la parte superior de la tapa con el mástil, protegido y oculto con una tapa móvil de nácar.

Al final de su memoria, Damián Dobranich hace constar que «los resultados de este triple instrumento están ya determinados por varios profesores de nota».²⁵ Y concluye con esa vertiente idealista y regeneracionista que es cualidad de no pocos inventores: «De aquí adelante el arte musical contará a la guitarra poliarmónica, que así se llamará, entre los más armoniosos y la guitarra española habrá salido de la esfera que hasta ahora estaba reducida».²⁶ Obviamente, la guitarra española siguió su andadura de siglos sin necesidad de este tipo de mutaciones, pero las buenas intenciones y el dominio técnico como constructor de instrumentos de cuerda de Dobranich merecen no ser olvidados. Como también merece mención el hecho de que un ejemplar de dicho instrumento ha llegado hasta nosotros, pues el constructor se lo envió a la reina y, aunque en mal estado, forma parte del patrimonio del Palacio Real.²⁷

²³ Fotografía de la misma y otros detalles técnicos en BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: Instrumentos musicales en colecciones españolas. 2 vol. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1999 y 2001.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Las investigaciones de Cristina Bordas sitúan a Dobranich como súbdito inglés, en Gibraltar y Algeciras. También se señala que su petición de privilegio fue denegada por falta de papeles. En el expediente que nosotros hemos venido utilizando para estas líneas, su privilegio quedaba automáticamente concedido en cuanto hubiese realizado el correspondiente pago de los derechos. Dos fotografías y ficha técnica de esta guitarra se pueden encontrar en BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. 2 vol. Madrid. Centro de Documentación de Música y Danza, 1999 y 2001.

4. La música sin músicos: el *órgano Conrado*

Si la guitarra poliarmonica de Damián Dobranich constituye, en suma, una utopía artística, el ejemplo que vamos a analizar a continuación podemos situarlo dentro de la esfera de los espejismos producidos por la tecnología musical.

Conrado García, vecino de Pamplona y almacenista de pianos, armóniums y órganos, presenta el 26 de marzo de 1868 la documentación para «asegurar la propiedad» (según la fórmula al uso) de un «órgano mecánico religioso» capaz de proveer la música necesaria para el culto sin necesidad de organista, de modo que cualquier persona profana en materia musical pudiera encargarse de su manejo.²⁸ El privilegio era válido por cinco años y los derechos o servicios que el interesado tenía que abonar ascendían a quinientas pesetas. Al año siguiente, 1869, Conrado García eleva una instancia a la Reina para que se compruebe, según era preceptivo, que el órgano Conrado (así lo denomina expresamente) está en funcionamiento. En efecto, un notario da fe de que el invento «está en práctica» en el almacén de García, sito en los bajos de unos baños que había en la calle de Valencia de la capital navarra.²⁹

En la memoria que presenta el constructor hay detalles de interés. Conrado García es consciente de que su invento tiene elementos que no son en absoluto nuevos, pues participan del mecanismo de las cajas de música y de los organillos, «con que los extranjeros principalmente recorren nuestras poblaciones en demanda de los recursos que la caridad les proporciona».³⁰ Y añade: «impreso en aquellas el primer movimiento, producen agradables y de antemano bien dispuestas sonatas, que enmudecen cuando cesa la tensión de su cuerda».³¹ Y sobre los organillos observa: «en tanto producen sonidos en cuanto una fuerza extraña por medio de un manubrio giratorio imprime también a las piezas el movimiento necesario».³² La diferencia de las cajas y organillos con el órgano Conrado estriba en que el sistema permite servir al culto, tanto en solitario como haciendo funciones de acompañamiento y, todo ello, sin que requiera más presencia que la de un niño. Esto de comparar el esfuerzo necesario para auxiliar en un órgano es una tradición muy frecuentemente recogida en los contratos de los organeros, aunque, en este caso, referida al afinador, o encargado de suministrar el aire mediante el fuelle. En el órgano Conrado el niño en cuestión da vueltas a un manubrio que acciona un cilindro, cuyos dientes abren las válvulas que llevan el aire a los tubos, al mismo tiempo que ese mismo movimiento sirve para actuar sobre el fuelle. García asegura que su instrumento tiene mucha «voz» y que puede competir con los órganos convencionales, aun en los templos de gran tamaño.³³

La obsesión por prescindir de las personas cualificadas, en este caso del organista, es un motivo recurrente en la historia de las invenciones. Juan Amann y Palme, vecino de Bilbao y comerciante, por poner otro ejemplo cercano, presenta

²⁸ OEPM, PI 4483.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

el 4 de diciembre de 1866 la documentación para proteger los derechos de un mecanismo que, conectado a cualquier instrumento de tecla, permite interpretar cualquier composición «sin ser músico», detalle que aparece reiterado en los diversos documentos conservados de su expediente.³⁴ Pero volvamos a Conrado García. Las razones aportadas son las previsibles: en los templos de los pueblos podrá haber música de esta forma, algo impensable en caso de que se quisiese contratar un organista; además, el órgano Conrado no tendría tantos gastos de mantenimiento como los convencionales, a más de ser ya de por sí barato.³⁵

Otro detalle de interés socio-musicológico viene dado por la alusión al repertorio que es capaz de reproducir su ingenio:

- Misa completa con ofertorio, elevación y marcha para el final y salida de la Iglesia

- Versos para cantar tercia

- Versos para cantar vísperas

- *Tantum ergo* para presentar el Santísimo Sacramento

- Nueve piezas de música para bodas, bautizos, etc.³⁶

También dispone el órgano Conrado de la posibilidad de reproducir música que el inventor llama «religioso-profana», «útil para ciertos momentos en que la Iglesia y sus prácticas la admite, tales como los ofertorios de la misa, veladas, bautizos y actos parecidos, extendiéndose también a otras sonatas esencialmente profanas, que pueden tocarse a voluntad».³⁷ Como se ve, la heteróclita música que era capaz de integrar la Iglesia antes de los tiempos severos del *Motu Proprio* queda aquí reflejada.

No seríamos fieles a la historia si no hiciésemos alusión a que, además de con los organillos y cajas de música, el inventor está en deuda con el pasado en el propio concepto de su invento. La idea de fondo es muy del gusto de los teóricos de la primera revolución industrial (una máquina que abarata los costes produce un efecto multiplicador de la demanda), de modo que el prescindir de las personas, el ahorrarse el pago de organistas, acabaría redundando en una mayor presencia de la música en el templo, especialmente en los templos más modestos. Por eso, ya en el siglo XVIII se acarició esta idea reiteradamente, como lo muestra el anuncio de Antonio de Medina, referido precisamente a un órgano de cilindros para participar en la música de los templos, que dispone de himnos, partes del ordinario de la misa y «lo demás necesario para cantar una misa».³⁸ Y asegura que «su manejo es de tanta facilidad que cualquiera puede acompañar los oficios divinos sin más estudio ni trabajo que mover una manivela o cigüeña».³⁹ Con similares términos anuncia Tomás Risneño su órgano en 1736, «para las iglesias que carecen de órgano por falta de renta para mantener organista».⁴⁰

³⁴ OEPM PI 4263. Con mayor detalle este mismo inventor revisa su invento en una nueva solicitud de 1970. OEPM PI 4764.

³⁵ OEPM PI 4483.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Anuncio de Tomás Risneño de un órgano de cilindros en *La Gaceta de Madrid*, 19-XI-1776.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Anuncio de Tomás Risneño de un órgano de cilindros en *La Gaceta de Madrid*, 24-X-1783.

Los sistemas de manubrio o manivela son los que mejor representan una ilusión de perfección. Alguna miniatura medieval muestra a un ángel moviendo la máquina del mundo mediante una manivela. Se cristianiza y, al mismo tiempo, parece razonarse, el perfecto engranaje de lo que Boecio llamó la *machina coeli*. Es también una manivela la que hace funcionar el organistrum, ese prodigio de la tecnología instrumental de la Edad Media en Occidente, que contiene las armonías de la teoría musical y que, por su faceta simbólica y especulativa, puede ser, en ciertas iconografías, el atributo de la Música como disciplina liberal. Es la manivela, en fin, de los organillos ya citados o de las sirenas fabriles, la misma que puede desaparecer con el triunfo de la electricidad (pero sigue el giro como metáfora de lo perfecto sin apenas intervención humana) cuando los discos de vinilo causan tal entusiasmo que las sociedades filarmónicas se resienten en cuanto al número de socios. Espejismos de la música sin músicos que causan la queja sindical por el uso del *playback* en las salas de fiestas, espejismos como los que también suscitan las novísimas tecnologías informáticas.⁴¹ Sin músicos y sin desplazamientos, se nos dice en un manual de música informática, «el compositor puede ofrecer precios relativamente bajos que antes resultaban impensables».⁴² En otras palabras, el retorno de los mitos de la primera revolución industrial, ahora ya convertidos en simplezas.

La música, en fin, trató siempre de mejorar con los avances tecnológicos, pero muchas veces lo hizo –y también en España, pese al tópico en contra de este aserto– a medio camino entre lo directamente práctico y el sueño de la perfección y de lo ideal que siempre estuvieron asociados a este arte.

⁴¹ MEDINA, Ángel: «Espejismos de la tecnología musical». *Música oral del Sur* (Centro de Documentación Musical de Andalucía), 4, (1999). pp. 97-112.

⁴² BOWEN, Jeff: *Cómo convertirse en un músico informático*, Madrid, 1995, Anaya Multimedia, col. Ars Futura n.º 3. p. 52.

APÉNDICE 1

Campos y apartados referidos a la música en la Clasificación Internacional de Patentes

GIO	Instrumentos de música; acústica.
GIOB	Órganos; armonios; partes constitutivas.
GIOC	Pianos.
GIOD	Instrumentos de música no previstos en otro lugar.
GIOF	Instrumentos de música automáticos.
GLOG	Accesorios para la música; métodos de representación, etc.
GIOH	Instrumentos de música electrofónicos.
GLOK	Dispositivos generadores de sonidos; acústica no prevista en otro lugar.
GLOL	Análisis o síntesis de la palabra; reconocimiento de la palabra.
GI	Registro de la información.
GIB	Registro de la información mediante movimiento (soporte y transductor).
GIC	Memorias estáticas.
G12	Detalles o partes constitutivas de instrumentos.
G12B	Detalles o partes constitutivas de instrumentos.

APÉNDICE 2

Privilegios de invención de temática musical (1826-1878)

Fernández, Francisco: mecanismo nuevo para fabricar pianos. 10 de julio de 1828. N.º de Priv.: 601.

La Cabra, Julián: método para construir pianos, mecanismo enteramente desconocido. 8 de agosto de 1831. N.º de Priv.: 78.

Obrador, Juan: órgano. 17 de abril de 1839. N.º de Priv.: ultramar 41.

«Boisselot, Luis & Cía.»: nuevo sistema de cuerdas de piano, llamadas *planicordias* que producen sonido mayor y más agradable etc. 30 de junio de 1849. N.º de Priv.: 454.

Beaubrenf, Augusto: instrumentos musicales de metal. 14 de julio de 1852. N.º de Priv.: 954.

Dobranich, Damián: nueva clase de guitarra, que contiene además de las 6 cuerdas comunes, 9 de cítara e interiormente 48 de acero (teclado). 15 de mayo de 1854. N.º de Priv.: 1170.

Amezúa, Juan: mecanismo que hace pasar a un órgano del tono de capilla al de orquesta y viceversa. 9 de mayo de 1854. N.º de Priv.: 1185.

Martín, Casimiro: clarín bitono instantáneo. 26 de marzo de 1856. N.º de Priv.: 1404.

Ramis, José: corneta para el uso del arma de infantería. 15 de agosto de 1856. N.º de Priv.: 1465.

«Taberner, Pedro & Cruela, José María»: piano transportador hasta 5 semitonos en escala ascendente y descendente. 9 de septiembre de 1856. N.º de Priv.: 1484.

Vidal y Roger, Andrés: sistema de instrumentos de metal para que un mismo sujeto sin variar la boquilla toque piezas de dos sonidos. 1 de septiembre de 1857. N.º de Priv.: 1636.

Besson, Gustavo Augusto: sistema perfeccionado de instrumentos de música de pistón o cilindros. 22 de diciembre de 1859. N.º de Priv.: 1997.

«Boisselot, Luis & Cía.»: sistema de máquinas aplicables a toda clase de pianos. 4 de julio de 1860. N.º de Priv.: 2092.

Amorós, Francisco: mueble de triple combinación consistente en mesa de billar piano y armonio. 30 de noviembre de 1861. N.º de Priv.: 2387.

«Maury y Dumas (padre & hijo)»: sistema de regulador y moderador que ha inventado aplicable a los teclados de los pianos y demás instrumentos de teclas. 3 de julio de 1862. N.º de Priv.: 2501.

Bellour, Fernando Luis Víctor: ganimómetro transpositor y su aplicación a los instrumentos de teclado fijo o transpositor. 3 de febrero de 1865. N.º de Priv.: 3053.

Carrasco, Manuel: traducción e impresión de la música a la cifra acompañada para piano que ha inventado. 2 de diciembre de 1865. N.º de Priv.: 4096.

Monterrubio y Mateas, Juan: nutrimento musical denominado «calixfono». 9 de marzo de 1866. N.º de Priv.: 4148.

Amann y Palme, Juan: aparato electromagnético aplicable a los pianos, órganos, etc. que permite tocar sin ser músico en dichos instrumentos. 4 de diciembre de 1866. N.º de Priv.: 4263.

Guarro, Mariano: sistema de pianos de hierro con cuerdas cruzadas. 26 de febrero de 1868. N.º de Priv.: 4468.

García, Conrado: instrumento órgano-mecánico-religioso que sirve para el uso completo de los templos sin necesidad de profesor organista. 26 de marzo de 1868. N.º de Priv.: 4483.

Guarro, Mariano: sistema de pianos de hierro con cuerdas cruzadas, con mayor sonoridad y duración en el afinado. 23 de junio de 1868. N.º de Priv.: 4525.

Lahera, Hipólito: corneta de guerra, 4 de agosto de 1869. N.º de Priv.: 4648.

Amann y Palme, Juan: aparato para ejecutar en pianos, órganos, etc. toda clase de música por medio de bandas de papel taladrado. 4 de octubre de 1870. N.º de Priv.: 4764.

Marzo y Feo, Enrique: instrumento para ejecutar los toques de ordenanza y de guerrilla. 3 de febrero de 1876. N.º de Priv.: 5403.

Merino y Prado, Manuel: perfección en la construcción de pianos para conseguir mejores resultados que los conocidos. 30 de agosto de 1876. N.º de Priv.: 5522 bis.

La música en el templo tras el *Motu Proprio* de san Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia*

1. Introducción

Lo primero que hemos de hacer constar es nuestro agradecimiento a la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España y, muy en especial, a su presidente, don Agustín Hevia Ballina, por esta nueva invitación para participar en uno de sus prestigiosos congresos.

Si años atrás tuvimos la oportunidad de presentar un estudio sobre fondos monásticos muy específicos, rápidamente publicado en *Memoria Ecclesiae*, hoy abordamos un tema más amplio, sin duda, pero también más acuciante, más necesario.

La idea general es aparentemente sencilla. Se trata de ponderar lo que los archivos eclesiásticos pueden dar de sí en relación con la música sacra del siglo xx, es decir, con la derivada de las disposiciones del *Motu Proprio* «*Tra le sollicitudini*», del papa Pío X, promulgado el 22 de noviembre de 1903.

Pensemos por un momento en la música de iglesia durante los siglos de la Edad Moderna. Es evidente que los archivos eclesiásticos lo pueden dar todo, o casi todo, acerca de la música de esas centurias: los datos sobre maestros de capilla, ministriles, cantores, sueldos, y, en su caso, las partituras. Por el contrario, los archivos eclesiásticos no lo dan todo, ni casi todo, sino solo una parte muy limitada en lo relativo a la música eclesiástica del siglo xx.

Son varias las razones por las que esto es así. En primer lugar, las catedrales o las grandes iglesias, monasterios y colegiatas ya no son los únicos lugares donde se desarrolla el arte musical sacro. En el siglo xx, los seminarios y universidades pontificias se hacen un importante hueco en la formación de músicos eclesiásticos y en la propia práctica musical. También aumentan las fundaciones pías, asociaciones, colegios confesionales, entre otras entidades, que dejan un lugar para la música, por no citar la práctica creciente de los conciertos públicos celebrados en el templo. Tal vez pueda parecer sorprendente, pero la simple institución del

* Publicado en *Memoria ecclesiae*, n.º 31, 2008, pp. 21-44.

catecismo de los niños y de las niñas, entonces por separado, fue un ámbito donde se desarrollaron actividades musicales que, en el día de hoy, no serían capaces de abordar la inmensa mayoría de las catedrales.

En segundo lugar, la imprenta musical adquiere un significado muy distinto al que era común en los siglos de la Edad Moderna, de modo que la difusión de la música sacra tiene nuevas y mejores vías de desarrollo. Por este motivo, hoy podemos hacer un seguimiento de la música sacra del siglo xx mucho mejor a partir de las colecciones y los suplementos musicales de las revistas de música religiosa que desde no pocos archivos eclesiásticos. Es decir, que los fondos bibliográficos y hemerográficos son también, desde el siglo xix, un elemento central, disponible en diversas bibliotecas, pero también, con frecuencia, en los propios archivos eclesiásticos, en concepto de material no único y singular, pero sí complementario de lo que nos aporta la documentación estrictamente propia e irrepetible del archivo en cuestión.

Mas vayamos al asunto central de esta ponencia y lancemos una primera hipótesis: planteamos que la historia sobre la música sagrada de las primeras décadas del siglo xx no estará ni siquiera esbozada si no procedemos a confrontar las consignas de una teoría entusiasta con las realidades de los lugares donde, de hecho, se desarrolla habitualmente la música sagrada, desde las catedrales hasta las parroquias capaces de tener un coro, pasando por monasterios, colegiatas y seminarios.

Lamentablemente, hay algunos hechos que conspiran gravemente contra la necesidad que la Musicología y la propia Iglesia tienen de conocer la historia relativamente más reciente de la música eclesiástica. No nos olvidemos de que la propia historia general de la Iglesia en España durante el siglo xx tiene todavía un carácter provisional, reconocido por los propios historiadores,¹ de modo que no podemos creer que las cosas pudieran ser mejor para la historia de un aspecto tan particular como es la música. Los estudios en curso sobre la historia de las diversas diócesis españolas constituirán una sólida base para abordar una visión sintética de la historia general de la Iglesia en España, pero mucho nos tememos que la actividad musical siga en el olvido o limitada a lo más sobresaliente y conocido.

Para el caso de la música ocurre algo parecido: no hay estudios generales sólidos y son muy pocos los estudios, aunque es verdad que ya hay algunos materiales publicados, especialmente documentarios, y que, como la realidad musical de un centro eclesiástico tiene mucho en común con la de otros casos de su mismo tipo, el muestreo puede resultar significativo.

Por otro lado, no olvidemos la imposibilidad de consultar las actas capitulares relativas al siglo xx que rige en algunos archivos catedralicios. Para que no quede en una consideración general, citaré el caso de la importantísima Catedral de Segovia. El P. López Calo, estudioso de esta y de tantas otras catedrales, señala en una *nota bene* que aparece al final del volumen dedicado a las actas capitulares que

¹ R. GARCÍA VILLOSLADA (ed.), *Historia de la Iglesia en España. V. La Iglesia en la España contemporánea (1808-1975)*. (Madrid, La Editorial Católica, BAC, 1979).

«Las actas posteriores a agosto de 1900 no son accesibles al público».² Se trata, manifiestamente, de una medida legítima pero que tal vez incurre en una interpretación demasiado rígida de las normas y usos sobre archivos, puesto que en otras catedrales no sucede así. La misma situación se da en la Catedral de Palencia, si bien en este caso las actas no disponibles son las posteriores a 1925.³ Naturalmente, hablamos de esta limitación en la fecha de publicación de los estudios citados.

Hay un tercer elemento de dificultad para el estudio de la música eclesiástica del siglo xx. Se refiere especialmente al caso de algunas catedrales cuya actividad musical venía languideciendo desde el siglo xix. Son centros eclesiásticos en los que las consecuencias de las distintas desamortizaciones fueron más dolorosas que en otros, lo que les hace llegar al siglo xx en un estado de raquitismo musical que los inutiliza para nuestro empeño. Este podría ser el caso de la Catedral de Plasencia, cuyo pasado esplendoroso en los siglos modernos no logró salvarla del declive en las dos últimas centurias.⁴

Pese a este conjunto de adversidades se impone ir desbrozando el terreno para que, en el futuro, podamos hacernos una idea más cabal y objetiva de lo que fue el devenir musical en el seno de la Iglesia española tras el *motu proprio* de 1903.

2. Periodización del siglo XX para la música sacra

La periodización de la música sacra en la España del siglo xx no sigue los mismos esquemas que se dan en la música civil. Al formar parte de una institución supranacional, con autonomía y disciplina propias, los cambios no se producen por los mismos motivos que en la música civil. Por ejemplo, la teoría de las generaciones que resulta de difícil aplicación en la mayoría de los casos se muestra aún menos viable para el de los compositores eclesiásticos. Un hecho como la Guerra Civil de 1936-39, que determinó rupturas, exilios y giros estéticos muy acusados en la música no religiosa, no tuvo ese mismo papel para el caso de la música eclesiástica, pues las ideas que la regían eran las mismas antes y después de la guerra, más allá de ciertas exaltaciones derivadas de la drástica confesionalidad del régimen salido de la contienda.

Los dos grandes periodos en los que podríamos dividir el siglo xx desde la perspectiva de la música eclesiástica serían, por lo tanto, estos dos:

A. 1903-1963, a su vez, divisible en cuatro tramos por razones en parte históricas y en parte musicales: 1903-1931, 1931-1936, 1936-1953, 1953-1963. Como se puede observar, el segundo subperiodo se sitúa exactamente en los años de la II República, en tanto que el tercero, enmarcado en el primer franquismo, lo abrimos al comienzo de la Guerra Civil (y no al término), tal como es uso unánime en

² J. LÓPEZ CALO, *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990), p. 423.

³ J. LÓPEZ CALO, *La música en la Catedral de Palencia*. (Palencia, Diputación de Palencia, 1981), T. II, p. 541.

⁴ J. LÓPEZ CALO, *La música en la Catedral de Plasencia (Notas históricas)*. Cuadernos de trabajo, n.º 3 (Trujillo, Ediciones de la Coria, 1995).

la historiografía contemporaneísta más actual. Lo cerramos sin embargo antes de que concluya el primer franquismo (1956 o 1959 según los autores).

B. Desde 1963 en adelante, es decir, cuando aparece una nueva normativa litúrgico-musical realmente distinta de la anterior, en el marco del Concilio Vaticano II, que concluye en 1965. Por el momento no nos atrevemos a sugerir subdivisiones para la segunda etapa que, de todos modos, cae ya fuera de nuestro propósito en el presente trabajo.

Sin duda alguna, el siglo xx no comienza exactamente en 1900 en lo que concierne a la música eclesiástica. Podemos decir que, o bien comienza algunas décadas atrás, si atendemos a los deseos de reforma que animaban a los sectores más inquietos de la Iglesia católica, sobre lo que ya hay bastante publicado, o bien podemos situarlo, como es natural, en 1903, cuando el papa Pío X, posteriormente elevado a la santidad, promulga su célebre *Motu Proprio* «*Tra le sollicitudini*» en la festividad de Santa Cecilia de ese año, o sea, el 22 de noviembre de 1903. Para España es quizá más significativa esta fecha que para otras naciones. Aquí la realidad de la música eclesiástica no conseguía transformarse sustancialmente, pese a que existía un marcado afán de reforma en determinados sectores. Faltaba un impulso decisivo que vino marcado por la férrea autoridad que desprendía el documento papal. Los historiadores de la iglesia española han hecho notar el grado de aceptación que tuvo este papa en España, aunque no nos ocultan que ese entusiasmo venía dado por el peso de las corrientes integristas en la Iglesia de nuestro país.⁵

Hoy día es archisabido que dicho documento papal es más la culminación de un proceso que el arranque de una reforma, pero lo cierto es que sirvió para que las autoridades eclesiásticas extremasen las medidas tendentes a la dignificación de la música sagrada a partir de ese momento, aprovechando, como es lógico, el argumento de autoridad. No deja de ser llamativo que en alguna catedral se pidiese expresamente conocimiento del *motu proprio* para acceder al puesto de maestro de capilla.⁶ Ciertamente, podemos encontrar testimonios anteriores valiosísimos, tanto en la esfera civil como en la eclesiástica, que plantean la necesidad de una reforma, pero lo cierto es que no surtieron demasiado efecto precisamente porque faltaba la aureola de autoridad que impregnaba, como es lógico, una disposición del Sumo pontífice.

3. El Motu Proprio de Pío X sobre la música sagrada: aceptación y resistencias

3.1. Generalidades

Este texto papal es de sobra conocido y ha sido publicado en diversos medios. De todos modos, recordemos que el papa lo promulga al poco de iniciar

⁵ R. GARCÍA VILLOSLADA (ed.), *Historia de la Iglesia en España. V. La Iglesia en la España contemporánea (1808-1975)*. (Madrid, La Editorial Católica, BAC, 1979).

⁶ A. MUÑOZ TUNÓN / M. NIETO CUMPLIDO, «Córdoba». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Ed. E. CASARES RODICIO. (Madrid, SGAE, 1999), T. III.

su mandato y que le otorga carácter de «código jurídico de la música sagrada». Frente a los presuntos abusos, principalmente la influencia de la música profana, el papa exige a la música, que forma parte de la liturgia, adornando el texto y reforzándolo, las cualidades de santidad y bondad de formas, de las que se deriva una tercera, la universalidad. Obviamente, las citadas cualidades se hallan especialmente en el canto gregoriano, que es el canto específico de la Iglesia y del que el papa menciona en su texto la existencia de muy recientes investigaciones que le han devuelto su pureza. La polifonía clásica y las composiciones modernas que se aparten de los modelos teatrales también tienen cabida en el templo. Se pide coherencia entre las diversas partes del ordinario y no que cada una parezca una pieza autónoma de concierto. Se admite el fabordón para grandes solemnidades, mientras que anteriormente era para niveles de importancia inferiores. Los cantores han de ser gentes de probada honestidad, pues hacen oficio litúrgico al cantar. Los instrumentos están al margen de la liturgia, pero el órgano puede acompañar, siempre que lo haga sin excesos y preludios. Se suprimirán los instrumentos de percusión y la presencia de bandas en el interior de las iglesias. Cualquier excepción será tolerada después de análisis y autorización. Se cuidará, en fin, la parte educativa en los seminarios, y se organizarán coros en las iglesias más modestas, al mismo tiempo que se incentiva el mantenimiento y nueva creación de los institutos de música sagrada.⁷

A partir de la promulgación del *motu proprio* se produjo una auténtica avalancha de comentarios y exégesis en libros, revistas y congresos. Surgió así un material teórico de tal envergadura que los historiadores pasaron a considerarlo como la fuente básica de cualquier acercamiento a la música eclesiástica del siglo xx. Como prueba de esta afirmación podemos citar las actas de un congreso, celebrado en Barcelona en 2003, que conmemoraba el centenario de la promulgación del *motu proprio* de Pío X sobre la música sagrada. Es sorprendente comprobar que los artículos que tienen que ver con materiales de archivos eclesiásticos son los menos,⁸ mientras que los más son trabajos cuyo aparato crítico remite a muy variadas revistas musicales de los siglos xix y xx y, por supuesto, a las actas de los congresos que podemos situar en la órbita del *motu proprio*, es decir, los de Valladolid, Sevilla y Barcelona, en 1907, 1908 y 1912 respectivamente, hasta el muy importante de Vitoria de 1928. Por otro lado, las publicaciones recientes del Centro Litúrgico Pastoral de Barcelona sobre este mismo asunto tampoco aportan nada en este sentido, si bien esto es del todo comprensible por el propio carácter de las mismas.

El problema no es solo que se usen poco los archivos eclesiásticos para esta etapa, sino que falta capacidad crítica en el manejo de las fuentes que se nos muestran como más habituales. Dicho en otros términos, los investigadores caemos en la trampa que nos tienden el increíble empuje y el admirable idealismo de los impulsores de la reforma. El investigador tiene que admitir que nunca, ni antes

⁷ Vide. N. OTAÑO (ed.), *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. (Barcelona, Musical Emporium, 1912).

⁸ AA.VV., *Actas del simposio internacional san Pío X y la Música (1903-2003)*, *Revista de Musicología* XXVIII, 2004. Ed. M. LAMBEA.

ni después, hubo entre los músicos de iglesia un sentimiento tan marcado de formar parte de una alta misión, nunca existió un proyecto reformista que suscitase tanto entusiasmo entre sus protagonistas y, en fin, nunca hubo un movimiento de reforma musical en el seno de la Iglesia que utilizase con tanta efectividad y en todos los frentes todos los recursos de la propaganda y de la militancia comprometida. La Iglesia española de aquellos tiempos tenía muy claro que la propaganda de la fe era un arma fundamental para su misión y, en consecuencia, se aplicó a utilizarla en las escuelas, entre los soldados o entre los emigrantes, por no hablar de las misiones, donde esta función es la primera de todas.

Como decimos, la sensibilidad de los centros eclesiásticos hispánicos respecto al texto papal es materia común de las actas en los años inmediatamente anteriores al mismo. Y es aquí donde queda una gran labor por hacer, pues, insistimos, los efectos del *motu proprio* de 1903 han sido tradicionalmente valorados por la teoría de los propios reformadores, pero faltan por analizar los apoyos y rechazos que, de hecho, tuvo el *motu proprio* en la práctica cotidiana de la música en el seno de la Iglesia española.

En líneas generales, las primeras noticias que pasan a la documentación de los archivos eclesiásticos acerca del *motu proprio* se fechan en los primeros meses del 2004. En la Catedral de Jaén, por ejemplo, documentada por Pedro Jiménez Cavallé, aparece la primera comunicación al cabildo registrada en las actas el 4 de febrero de 1904, donde se acuerda crear dos comisiones para estudiar el asunto del *motu proprio* del papa.⁹ Justo cuatro meses más tarde, el 4 de junio, la comisión ejecutiva emplaza al maestro de capilla para que elija un repertorio acorde con la doctrina papal y evite el que no se ajuste a la misma, dejando para ello un plazo no fijado de manera estricta.

En la Catedral de Oviedo, por poner otro ejemplo, en un ángulo de 27 de febrero de 1904 se leen unas comunicaciones del obispo en las que, con mención expresa de la normativa papal, se hacen llegar al cabildo la música para el canto de la Pasión y las Profecías de Semana Santa, libros que se entregan a los cantores contralto, tenor y bajo de capilla para que los usen ya en la próxima Semana Santa.¹⁰

Paralelamente a estas inmediatas reacciones de carácter práctico, siempre en esos primeros momentos tras la promulgación del *motu proprio* papal, suele ser frecuente la elaboración de una carta pastoral por parte de los máximos responsables diocesanos, que oscila en su enjundia según el interés en lo musical de cada prelado. Este tipo de documentos pueden conservarse en los archivos diocesanos en su original, pero también es usual que se publiquen en los boletines oficiales de las distintas diócesis. La lectura de algunas de estas pastorales nos permite deducir un grado de admiración muy notable por el nuevo papa entre los prelados españoles. Aquí no hay objeciones ni resistencias, antes bien los prelados se esmeran en interpretar el nuevo código de la música sacra. Es frecuente que dediquen atención especial a la catedral cabeza de la diócesis, en la idea de que, haciendo en

⁹ P. JIMÉNEZ CAVALLÉ, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas capitulares*. (Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998) p. 548.

¹⁰ R. ARIAS DEL VALLE, *La orquesta de la S. I. Catedral de (1572-1933)*. (Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1990) p. 442.

dicha sede las cosas como es debido, pronto se extendería el ejemplo por todos los rincones de la diócesis, del mismo modo que desde el papado se consideraba que Roma había de ser un ejemplo a imitar por toda la Cristiandad.

Es admirable el nivel de convicción que mostraban estos prelados en cuanto a las nuevas directrices, pues llegan a admitir, como hace el obispo de Oviedo en su carta pastoral de 1904 que «hemos llegado hasta el extremo lamentable de no conocer el canto gregoriano más que en libros incorrectos, alterados y llenos de faltas, aunque por fortuna podemos ya adquirirlos auténticos y legítimos»,¹¹ legitimidad que, de acuerdo con el argumento historicista que venía de Solesmes desde tiempo atrás, tenía que ver con el esfuerzo investigador de muchos hombres de iglesia. Naturalmente, siguiendo las directrices papales, se confía en las nuevas generaciones de sacerdotes, que podrán extender ese nuevo canto gregoriano, que, según el obispo, se asienta sin problemas allí donde llega por su intrínseca espiritualidad. Y añade un detalle que más adelante nos dará cierto juego, cuando señala que esa nueva generación será la que «uniforme y regularice las diversas cantinelas hoy en uso».¹²

Otra de las fuentes en las que podemos captar la recepción del *motu proprio* del papa Pío X son los sínodos diocesanos, que en gran número se celebraron en las fechas posteriores a la llegada al papado del citado Pío X. Son interesantes porque, en ocasiones, adaptan los principios del *motu proprio* a las circunstancias de cada diócesis, aunque muy por lo general se limitan a seguir las indicaciones del decreto papal sobre la música en el templo.

Pero ya desde esos primeros años que siguen al *motu proprio* papal el investigador puede intuir que las cosas no llevan el mismo ritmo en todos los sitios y que el retraso en la aplicación de la nueva normativa se generaliza. Parece que, en la ya citada Catedral de Jaén, por ejemplo, se tomaban las cosas con cierta calma. Así, en 1908 el obispo sigue escribiendo al cabildo sobre la reforma y se acuerda comprar las obras que se adapten a la misma, al mismo tiempo que se dan órdenes para que se reforme la enseñanza en el colegio seminario y se da una subvención al maestro de capilla para que acuda al congreso de Sevilla, entre otras disposiciones.¹³ Lo peor es que la Catedral de Jaén podría pasar por madrugadora si consideramos que este tipo de quejas y acuerdos recordatorios del *motu proprio* son un lugar común en las actas capitulares de diversas catedrales hasta los años treinta. Mas, para proceder con orden, analizaremos estas resistencias en función de los temas que fueron objeto de debate en ese momento.

3. 2. Aspectos concretos

Tres son los temas que, en nuestra consideración, pueden dar juego para el análisis histórico, es decir, para ver cómo la práctica cotidiana se ajusta a la teoría

¹¹ R. MARTÍNEZ VIGIL, «La música sagrada», 2.ª parte, *Boletín oficial eclesiástico del Obispado de Oviedo*, 1-VI-1904, p. 163. La primera parte de esta pastoral se puede consultar en el número anterior del *Boletín*, de 15-V-1904, pp. 101-102.

¹² *Ibid.*

¹³ P. JIMÉNEZ CAVALLÉ, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas capitulares*. (Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998), pp. 550-551.

de la reforma o, por el contrario, disiente de ella o la matiza en algunos extremos. Estos tres temas son: el nuevo canto gregoriano, el expurgo y censura de los archivos y, en fin, la situación de los instrumentos.

3. 2.1. *La recepción del nuevo canto gregoriano*

Uno de los aspectos más relevantes del *motu proprio* de 1903 fue la revaluación del canto gregoriano. No del canto litúrgico que se cantaba en las iglesias españolas, sino de un canto gregoriano que tenía detrás toda una historia de polémicas y de intereses. El Vaticano se inclinó, desde principios del siglo xx, por el trabajo desarrollado en Solesmes, muy distinto y contrapuesto al modelo de gregoriano que había privilegiado precisamente durante los treinta años anteriores. Si este gregoriano era, en suma, una propuesta neomedicea, apoyada por una figura eminente como Haberl, con los intereses de la editorial Pustet, de Ratisbona, el de Solesmes hundía su argumentación en los códices medievales y tenía, a su vez, el interés de la editorial Desclée, de Tournay.

Como se puede suponer, el triunfo solesmense, unido al impulso que el *motu proprio* había dado al gregoriano, supuso que lo que acabó extendiéndose por el mundo católico fue, simplemente, una opción entre varias posibles. Y, lo que es más grave, fue una opción que cortó el desarrollo de tradiciones melódicas e interpretativas.¹⁴ Por eso, Ismael Fernández de la Cuesta llega a hablar del «equivoco de identificar el canto gregoriano, sancionado por el papa en el *motu proprio*, con un canto benedictino y una determinada manera de cantar», líneas después de asegurar que «la reconstrucción de las melodías gregorianas antes y después del *motu proprio* fue un engaño teñido de religiosidad para favorecer una aceptación lo más extensa posible de su uso litúrgico».¹⁵

Los propagandistas de la reforma no dejaron de cantar las alabanzas de ese nuevo gregoriano, salido de Solesmes. Es muy significativo y apasionadamente romántico el texto que el P. Eustoquio de Uriarte dedica a ese gregoriano, en una carta al pianista Juan Miralles, según lo conoció en Silos cuando este monasterio estaba repoblado por monjes franceses. A la frondosa retórica con que celebra el nuevo canto gregoriano, según lo interpretaban los monjes franceses de Silos, Uriarte opone lo que hasta entonces se veía obligado a escuchar en España, es decir, «los descompuestos berridos de nuestros cantollanistas».¹⁶

Ahora bien, llevar la reforma a la práctica cotidiana es algo mucho más complejo que defender una idea estética. Ciertamente, los grandes centros eclesiásticos españoles se preocuparon de dar cumplimiento al *motu proprio* papal en este terreno de diverso modo. Por ejemplo, mediante la formación del clero en el canto gregoriano. En Palencia se asocia un beneficio vacante a las

¹⁴ Una buena síntesis de todo este asunto en I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA «La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X», AA. VV., *Actas del simposio internacional san Pío X y la Música (1903-2003)*, *Revista de Musicología*, XXVII/1, 2004. Ed. M. Lambea.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pasajes de esta carta han sido recogidos en L. VILLALBA MUÑOZ, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. (Madrid, Ildefonso Alier ed., 1914) p. 7. Villalba los toma de la revista agustiniana *La Ciudad de Dios*, vol. xvii.

funciones complementarias de enseñar canto gregoriano en la catedral y en el seminario. Estamos en noviembre de 1905.¹⁷ En Oviedo, en febrero del año siguiente, ha lugar la iniciativa del prelado de imponer a un beneficio vacante de su jurisdicción «el cargo especial de Profesor de Canto Gregoriano en nuestra Santa Iglesia Basílica Catedral y en el Seminario Conciliar». ¹⁸ Sin embargo, esta iniciativa no podía ser suficiente, ya que el elegido para tal puesto fue Santiago Domínguez, párroco de Mozóndiga, pueblo de la diócesis de León, el cual párroco previsiblemente estaría más formado en la tradición del canto llano y no en el nuevo canto gregoriano.¹⁹ Por eso, años después, a principios de 1909, el obispo Batzán comunica de nuevo al cabildo sus deseos de que se cumpla el *motu proprio* de Pío X y a esos efectos se invita al P. Carlos Azcárate, del Monasterio de Silos, para impartir unas conferencias sobre el nuevo canto gregoriano que serían, en su primera media hora, dedicadas al conjunto del personal eclesiástico y después, ya con carácter específico, para beneficiados de oficio, salmistas, etc.²⁰ Los benedictinos, como abanderados de la reforma, estuvieron sumamente activos en estos años. En Valladolid, por poner otro ejemplo, hicieron estas labores de difusión del nuevo canto dos monjes del Monasterio de Silos, uno de ellos Casiano Rojo.²¹

Y, en la Catedral de Valencia, según consta en un acuerdo publicado por José Climent, se decide llamar nada menos que a los benedictinos de Solesmes, garantes oficiales de la nueva legitimidad, «para que enseñaran el Canto Gregoriano durante el tiempo que fuese necesario a los músicos y sochantres». ²² Y, en efecto, hubo clases de los benedictinos solesmenses, lo cual no significa, ni mucho menos, que la reforma quedase completada por entonces. De hecho, en 1924 todavía se sigue insistiendo en la necesidad de acomodar los libros corales a la reforma.²³ Además, en Valencia también estuvo activo el reformista Vicente Ripollés, quien asume en 1909 el cargo de maestro de Canto Coral Litúrgico. Y, como José Climent nos desvela en su citado libro (una de las pocas monografías sobre música catedralicia del siglo xx, llena de interés y amargura), entre las obligaciones del cargo estaban el conocimiento del latín y de teología y, obviamente, muy a fondo del canto gregoriano: composición, análisis, teoría y la capacidad de traducir a la notación ordinaria «los varios matices que demanda su recta interpretación», como se señala en el edicto de oposición.²⁴

¹⁷ J. LÓPEZ-CALO, *La música en la Catedral de Palencia*. (Palencia, Diputación de Palencia, 1981) T. II, p. 502 doc. 6381, acuerdo de 30-11-1905.

¹⁸ Edicto publicado en el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Oviedo* XLIII, n. 4, 15-II-1906, p. 49.

¹⁹ R. ARIAS DEL VALLE, *La orquesta de la S. J. Catedral de (1572-1933)*. (Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1990) pp. 449-450.

²⁰ *Ibid.*

²¹ M. A. VIRGILI BLANQUET, *La música en Valladolid en el siglo xx*. (Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1985) p. 31.

²² J. CLIMENT, *La Catedral de Valencia. Devenir musical en el siglo xx*. (Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2005), p. 19. AC, vol. 412, ff. 45-57.

²³ *Ibid.*, Acuerdo de 1.10.1924, AC, vol. 415, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

Hay catedrales que contaban entre sus músicos con personas a los que la Historia reconoce hoy su papel de pioneros y abanderados de la reforma litúrgico-musical. Podríamos citar el caso de Santiago Tafall y la Catedral de Santiago. O bien el de Federico Olmeda y la Catedral de Burgos y el ya mencionado de Vicente Ripollés en la Catedral de Valencia. Cabe pensar que, en estos lugares, la reforma habría sido mucho más rápida y efectiva, pero la lectura atenta de las actas vuelve a poner de relieve la existencia de ciertas dificultades.

En la Catedral de Burgos se lo toman aparentemente muy a pecho, pero cabe sino ver detrás de sus primeras actuaciones el empuje de Federico Olmeda, a la sazón maestro de capilla auxiliar y segundo organista, que conocemos gracias a la publicación de estas fuentes por el P. López Calo. De hecho, es el propio Olmeda el que pide permiso al Cabildo para informar a la Comisión de Música Sagrada de las novedades derivadas del *motu proprio*. Como Olmeda ya había hablado con el prelado, al cabildo no le queda más remedio que aceptar la propuesta.²⁵ Esto ocurre el 7 de abril de 1904 y ese mismo mes, el día 21, la Comisión dispone, entre otras medidas, autorizar la compra de la obra de Dom Pothier «para hacer la corrección de los cantorales de esta santa iglesia».²⁶ Olmeda entra en esos años finales de su vida en un buen número de conflictos con los músicos catedralicios, pero no cesa en su empeño. Así, en cuanto se entera de que ha salido la edición vaticana del *Kyriale*, solicita que se compre.²⁷ Esta petición es de 1905, y, ciertamente, se lleva a efecto. Y aquí es donde hay que poner de relieve la resistencia de la capilla, porque todavía dos años después se eleva una petición al cabildo para que pueda cantarse en algunas ocasiones la misa que era tradicional «antes de adoptarse el *Kyriale* del canto gregoriano, en virtud del *motu proprio* de S. S. Pío X».²⁸ En otras palabras, con Olmeda ya enfermo (solo le quedaban dos años de vida) las tendencias conservadoras, substanciales a cualquier organismo complejo como es una catedral, se hacían un hueco y ralentizaban la reforma en este punto tan decisivo.

Algo parecido ocurre en la Catedral de Palencia. Entre 1906 y 1909, las actas (publicadas por el P. López Calo) presentan ciertas comprensibles contradicciones. Por una parte, se observa un esfuerzo en la compra de un buen número de ejemplares de los nuevos libros de canto gregoriano. Por otra parte, siguen llegando instrucciones del obispado para que se cumpla el *motu proprio* de años atrás. Además, hay amenazas de multa para determinados cantores en caso de que no canten «a toda voz» las piezas del nuevo canto.²⁹ De modo que por desconocimiento, desidia o comodidad se producen situaciones en las que los afanes renovadores parecen estrellarse contra el muro de la tradición. En Palencia se llega a entrar incluso en detalles técnicos. Un acuerdo de 1911 pide al chantre que se preocupe de vigilar el oficio divino, no solo para que se cante de la manera apropiada en cuanto al tono general en cuanto a la «gravedad» que

²⁵ J. LÓPEZ CALO, *La música en la Catedral de Burgos Vol. VIII. Documentario musical (VI)* (Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996), p. 266. Registro 159, p. 527, 7.4.1904.

²⁶ *Ibid.*, p. 530 del citado volumen de actas.

²⁷ *Ibid.*, p. 274. Registro 159, p. 683, 7.12.1905.

²⁸ *Ibid.*, p. 277. Registro 160, pp. 44, 7.2.1907.

²⁹ J. LÓPEZ-CALO, *La música en la Catedral de Palencia* (Palencia, Diputación de Palencia, 1981) T. II.

exige, sino que alude al cumplimiento de las «pausas y asteriscos». Obviamente, está refiriéndose a la articulación rítmica del nuevo canto gregoriano que, por lo que se ve, tardaba en calar entre los cantores. Una vez más, el sistema de resistencias funciona a la perfección.³⁰

Hay catedrales donde, no existiendo una persona tan capaz y convencida como era Olmeda, se acaba por reconocer y aprobar en cabildo que mientras no se pueda interpretar bien el nuevo canto gregoriano, se mantenga la práctica anterior. Esto ocurre en la Catedral de Palencia en 1905.³¹

Para concluir este apartado señalemos que la mayor prueba de esas resistencias a las que nos estamos refiriendo y que, hemos de repetirlo, solo se pueden detectar con el trabajo sobre las actas y otros documentos conservados en los archivos, se encuentra en una especie de archivos muy particulares. Nos referimos al tesoro de la memoria histórica que guardan los eclesiásticos de mayor edad. Hoy día, un trabajo parecido al que tradicionalmente han venido haciendo los etnomusicólogos en cuanto a las músicas de tradición oral, es absolutamente necesario para alcanzar los fines que nos hemos propuesto. Los sacerdotes de mayor edad pueden ser valiosos informantes, archivos vivos, sobre las tradiciones del canto sagrado, por más que aquí exista simultáneamente una tradición escrita. La historia oral, en suma, tan en boga actualmente entre los contemporaneístas, tiene en estos asuntos un llamativo campo de exploración.

A modo de ejemplo para ilustrar lo anteriormente dicho, recordaremos aquí la práctica en Asturias de la llamada misa de gaita, y que viene a ser como una muestra de lo que pueda hacerse en otras latitudes fusionando elementos populares y cultos. Se trata de una práctica que tuvo amplia presencia en el siglo XIX, a juzgar por el intento de prohibición que lanza el obispo Martínez Vigil en el Sínodo de 1886. Pero este obispo conmina a los párrocos a que erradiquen la misa de gaita en la medida de lo posible («en cuanto puedan», exactamente), lo que demuestra su arraigo. La razón es que esas mismas gaitas «que tocan por la mañana en el templo (...) sirven luego para profanar la fiesta».³² La misa de gaita cae completamente fuera de los principios del *motu proprio* por muchas razones, entre ellas la raigambre dionisiaca del instrumento y las repeticiones del texto. Sin embargo, no desapareció, como lo prueban prohibiciones posteriores. En los años cincuenta del siglo XX era vista como una manera de hacer misa cantada en parroquias pequeñas y no son pocos los sacerdotes que recuerdan haberla practicado en su juventud y haberla aprendido por tradición.³³ No le veían ningún problema a esta práctica, aunque desde el gobierno de la diócesis no fuese bien vista porque, en verdad, chocaba frontalmente con los modos derivados del *motu proprio*. Tras un bajón en las dos décadas siguientes volvió a resurgir al calor de las identidades autonómicas y hoy en día se hace con relativa normalidad en algunas zonas de Asturias.

³⁰ *Ibid.* f. 1v, 7.1.1911 p. 509.

³¹ *Ibid.*

³² Fray R. MARTÍNEZ VIGIL, *Sínodo Diocesano de Oviedo* (Oviedo, Librería Religiosa del Palacio Episcopal, 1887), p. 171.

³³ Por ejemplo, el párroco de San Pedro de Gijón, D. Javier Gómez Cuesta, quien fuera vicario general de la diócesis de Oviedo, recuerda haberla aprendido de su padre y haberla cantado asiduamente entre 1955 y 1960, en compañía del P. Isaac Casal y de un gaitero en la zona oriental de Asturias.

Ya casi concluida esta ponencia tuvimos oportunidad de entrevistarnos con diversos sacerdotes asturianos ya entrados en años y que habían desarrollado su ministerio en lugares tan variados como pudieran ser el cabildo catedralicio o cualquier parroquia rural. Indagamos sobre el oficio y la misa de difuntos, por ser liturgias muy celebradas al cabo del año.³⁴ Solo como avance de algo que necesita un desarrollo más amplio podemos señalar los siguientes aspectos destacables.

A) Los sacerdotes que, a fecha de 2005, recuerdan sus primeros pasos como monaguillos en los años inmediatamente anteriores o posteriores a la Guerra Civil saben recrear (aunque no sin distorsiones) formas interpretativas del canto gregoriano que escuchaban a los sacerdotes de entonces y que, ciertamente, eran muy distintas a las que ellos aprendían derivadas de la escuela de Solesmes.

B) Procediendo con orden litúrgico podemos considerar dignas de estudio las variantes que hemos encontrado en el invitatorio. Además de diferencias en la parte salmódica, el versículo del comienzo que se repite dos veces, primero por el cantor y luego por el coro, se hacía en algunas parroquias a dos voces, por cierto, con un efecto muy bello, aunque tal práctica no sea precisamente purista.

C) Poco después, en el salmo que se canta tras la tercera antífona del primer nocturno (Salmo 7, *Domine Deus meus*) volvemos a encontrar una manera distinta de realizarlo, que era propia de lo que se oía en este oficio cuando nuestros informantes eran muy jóvenes. No solo la entonación del salmo es de otro modo al marcado en el *Liber usualis* sino que una parte se hace también a dos voces.

D) La primera lección de ese mismo nocturno (*Parce*) era otro lugar tópico para salirse de la ortodoxia. Era un momento de lucimiento especial, de tal forma que, cuando se sabía que un sacerdote con cualidades vocales reconocidas intervenía en este oficio de difuntos, se comentaba cómo lo había hecho. Nuestros informantes recuerdan que aquello no tenía nada que ver con el gregoriano y destacan el gusto por el lucimiento que se asociaba a esta lectura y a la siguiente (*Taedet*).

E) En el mismo primer nocturno se encuentra el responsorio *Qui Lazarum*, pieza que los informantes recuerdan muy bien en una variante harto distinta de lo habitual en los libros litúrgicos oficiales.

F) Por último, en el tercer nocturno aparecen variantes de interés en el responsorio *Libera me*.

G) En cuanto a la misa, citaremos una reciente publicación de Ismael Fernández de la Cuesta donde se recogen un par de testimonios de la pervivencia del antiguo canto llano en la memoria de algunos eclesiásticos. En concreto, llama la atención el hecho de que, en 2003, es decir, cien años después del *motu proprio*, este investigador todavía pudiese escuchar el «Kyrie» de la misa de réquiem, tal como se hacía en la tradición hispánica durante varios siglos previos al *motu pro-*

³⁴ Hacemos constar nuestro agradecimiento al M. I. Sr. D. José Ignacio Monte Cabañas y al M. I. Sr. D. José María Rodríguez García, ambos canónigos eméritos de la Catedral de Oviedo, al Rvdo. P. D. Javier Gómez Cuesta, párroco de San Pedro de Gijón y al Rvdo. P. D. José Antonio Cernuda Pérez, párroco de Castiello, Parres (Asturias), por la generosidad con que nos dedicaron su tiempo respecto al asunto que acabamos de tocar. El agradecimiento lo hacemos extensivo de manera muy particular a nuestro buen amigo, el Rvdo. P. D. Emilio García, que hizo de amable e imprescindible intermediario para la buena marcha de nuestro trabajo.

prio y como, supuestamente, se habría tenido que dejar de hacer con la difusión del nuevo *Kyriale* solesmense.³⁵

H) Haría falta ponderar la difusión de los libros litúrgicos en notación cuadrada. Dejando al margen los grandes centros eclesiásticos, donde se trabajaba asiduamente con el *Liber usualis*, era muy frecuente que las parroquias capaces de realizar algunos cantos con acompañamiento de órgano o armónium usasen ediciones impresas en grafía ordinaria. Además, este tipo de celebraciones tan frecuentes se cantaban de memoria de manera muy generalizada, lo que introduce riesgos de modificación propios de cualquier tradición oral pese a que esta no lo sea en sentido estricto.

D) Por último, podemos unir lo que se desprende de las actas conservadas en los archivos con la memoria de los propios eclesiásticos recordando la práctica del gregoriano. Como se sabe, los sacerdotes celebraban hasta tres vigilijs antes de la misa de réquiem. Las dos primeras eran «corridas», por la rapidez con que se entonaban, mientras que la tercera, cuando iban llegando los que iban a asistir a misa, se hacía con mayor solemnidad. Esa manera de cantar las dos primeras vigilijs se remonta, por lo menos, al siglo xvii y tenemos numerosos testimonios literarios al respecto. Lo cierto es que el *motu proprio* y las disposiciones derivadas del mismo no consiguieron acabar con esta práctica, con esta forma de orar que, como nos dijo uno de nuestros informantes, «no pasaba del tejado». La velocidad en el canto fue uno de los defectos subrayados en el célebre congreso de Vitoria, especialmente cuando la misma resultaba, como se dice literalmente, «vertiginosa».

Este tipo de situaciones históricas son una constante en el seno de la Iglesia. Hoy día a nadie le cuesta reconocer que las disposiciones sobre la música de Benedicto XIV, en el siglo xviii, o de Juan XXII, en el siglo xiv, no se cumplieron en una proporción significativa. Un afán de reforma tan intenso en cuanto al canto gregoriano nos recuerda también la famosa reforma cisterciense en el siglo xii. La imagen tradicional era que tal reforma se había llevado a cabo y que los cistercienses, por decirlo con la cruel expresión del P. Germán Prado, habían entrado a saco en los neumas. Sin embargo, los últimos estudios han puesto de relieve que hubo muchas tensiones entre las dos primeras generaciones de padres cistercienses y que el análisis de los códices nos lleva a la conclusión de que dicha reforma fue mucho menos significativa de lo que se suponía y de lo que estaba programado.

El balance sobre el nuevo gregoriano de Solesmes en España, teniendo en cuenta las realidades anteriores, es bastante distinto de lo que se podría pensar. En suma, frente a cientos de años de las tradiciones propias de nuestro canto llano, apenas podemos hablar de medio siglo de vigencia generalizada del canto gregoriano, pues si en los primeros momentos costó introducirlo, al otro extremo del arco temporal el Concilio Vaticano II cambia de hecho la situación del gregoriano en España, al mismo tiempo que las nuevas corrientes semiológicas se abrían paso hacia interpretaciones del canto distintas a la propugnada tradicionalmente por Solesmes.

³⁵ I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. «La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X», AA. VV., Actas del simposio internacional san Pío X y la Música (1903-2003), *Revista de Musicología* XXVIII, 2004. Ed. M. Lambea.

3. 2.2. *El expurgo de los archivos musicales*

El *motu proprio* de Pío X planteó, entre otras muchas cosas, la revisión de los fondos musicales que obraban en los archivos eclesiásticos. En España esos fondos eran ricos, variados y, muchas veces, no estaban muy de acuerdo con una visión severa de la liturgia. Por eso, las autoridades eclesiásticas de las distintas diócesis se preocuparon por separar lo bueno de lo malo, es decir lo que se consideraba bueno de lo que se consideraba malo desde la perspectiva del texto papal. Una vez más, los archivos sitúan las cosas en su sitio, pues se puede demostrar que el grado de control estético fue distinto en cada diócesis.

En muchas catedrales la orden de retirar de los fondos musicales aquellas piezas que no concordasen con el espíritu del *motu proprio* es fulminante, pero cuesta trabajo saber exactamente el grado de cumplimiento de la orden. En Oviedo, por ejemplo, se ordena separar y archivar³⁶ lo que no proceda. Y, de hecho, han aparecido recientemente algunos materiales que podían ser parte de ese lote censurado,³⁷ aunque es obvio que este tipo de procedimientos pueden acabar causando pérdidas de estos fondos caídos en desuso. La búsqueda de materiales musicales postergados solo puede ser obra de los archiveros, que conocen los entresijos de las catedrales y pueden realizar búsquedas en dependencias, almacenes y trasteros de las catedrales.

Hay casos en los que queda perfecta huella de la labor censora. Eso se puede comprobar en la Catedral de Santiago, cuyo proceso de expurgo ha sintetizado López-Calo.³⁸ Allí, a las partituras relegadas se les ponía el rótulo de «prohibida» y la firma de miembros de la comisión de estudio de dicho fondo, entre los que estaba el ya citado maestro y reformador Santiago Tafall. Las misas de Beethoven son un ejemplo de música excelente caída en desgracia en este archivo porque, cierto es, difícilmente podían adaptarse a las estrictas normas del decreto papal.³⁹

El control del repertorio puede realizarse también en clave positiva. O sea, que en lugar de prohibir la interpretación de las obras no acordes con el *motu proprio*, o incluso paralelamente a este tipo de censura, lo que se hacía era poner el énfasis en el repertorio apropiado para los nuevos tiempos marcados por el texto papal. La diócesis de Mallorca tuvo también su comisión de música sacra, de la que salió un registro de composiciones musicales aprobadas por la Comisión de Arte Sacro Musical. Juan Roselló ha publicado este registro, unificando los dos listados originales, de manera que obtiene «895 composiciones examinadas entre el 24 de enero de 1905 y el 4 de junio de 1908; después todavía se aprobaron

³⁶ R. MARTÍNEZ VIGIL, «La música sagrada», 2.ª parte, *Boletín oficial eclesiástico del Obispado de Oviedo*, 1-VI-1904, p. 163.

³⁷ M. SANHUESA FONSECA, «Fondos musicales y documentales del s. XIX en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV)», *Aedon. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*. Año 5, n.º 2, julio-diciembre 1998, pp. 5-49.

³⁸ J. LÓPEZ-CALO, «Santiago de Compostela», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. T. 9. Ed. Emilio Casares. Madrid, SGAE, 1999).

³⁹ *Ibid.*

otras 222 composiciones, pero sin expresar la fecha». ⁴⁰ El análisis fue riguroso, pues es muy frecuente que numerosas obras que constan de varias partes tengan aprobadas por la comisión solo alguna o algunas de las mismas. Es, sin duda, un interesantísimo testimonio sobre la recepción del *motu proprio* en una diócesis española.

En algunos lugares se toman medidas complementarias, acaso porque la manga ancha de los de la casa no garantizaba el cumplimiento de las disposiciones papales. Así ocurre en la Catedral de Jaén, donde se procede al análisis en serio de los fondos musicales en 1909. Para ello será comisionado el benedictino Mauro Sablayrolles, de cuyo informe se desprende que hay que expurgar una serie de composiciones del archivo musical de la catedral jienense. ⁴¹ Este padre benedictino no es un simple censor, sino todo un especialista en canto gregoriano que precisamente por esos años publicaba algunos artículos sobre manuscritos gregorianos de muy diversas partes de España en la *Revista Musical Catalana*. De lo que se deduce que ser una autoridad en canto gregoriano era algo muy valorado a la hora de juzgar lo fondos musicales catedralicios, lo que, por lo demás, encaja a las mil maravillas con lo que el *motu proprio* preconizaba.

Un detalle importante es que este proceso de expurgo duró bastantes años y que, aún en fechas muy lejanas al *motu proprio* continuaba analizándose el patrimonio musical de un archivo en función de las premisas recogidas en el famoso texto papal. Este pudiera ser el caso de la Catedral de Granada, donde Valentín Ruiz-Aznar logra imponer en los años veinte y treinta, sus gustos reformistas en medio de no pocas tensiones. El cabildo le llega a inquirir acerca de la ausencia de obras del archivo catedralicio en ciertas celebraciones, pero lo cierto es que Ruiz-Aznar, como refiere su discípulo Juan Alfonso García, hace que se escuchen las músicas de los clásicos, como Guerrero, o de los modernos, como Otaño, Goicoechea e Iraurizaga. Sabemos que Ruiz-Aznar fue extremadamente severo con los fondos musicales del archivo catedralicio, en lo que constituyó un expurgo de hecho de cuyo alcance no tenemos todavía una visión completa. Sirvan estos ejemplos para animar a la realización de investigaciones que, con más datos, puedan reconstruir no solo los efectos del *motu proprio* sino también darnos una imagen más nítida del periodo inmediatamente anterior.

3. 2. 3. *Instrumentos*

Los instrumentos quedan gravemente tocados (valga la expresión) con el rigor litúrgico del *motu proprio*. De entre las variadas posibilidades de demostrar este aserto hemos elegido primeramente una muy significativa. Se trata de los estatutos de la Catedral de Oviedo, redactados después del *motu proprio* y que estuvieron vigentes hasta fechas muy cercanas. En una copia mecanografiada que

⁴⁰ J. ROSELLÓ LITERAS, «Registro de composiciones musicales aprobadas por la Comisión de Arte Sacro Musical», *Actas del X Simposium y Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalistes Musicals Palma de Mallorca 2003*. (Palma de Mallorca, Fundación ACA, 2004), p. 72.

⁴¹ P. JIMÉNEZ CAVALLÉ, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas capitulares*. (Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998), p. 551.

se conserva en el archivo capitular tenemos un detalle de interés sobre el órgano. En los artículos 230-234 se señala que el organista no tocará en el órgano «ninguna pieza profana que desdiga de la Santidad de la Casa del Señor», pero es en otro apartado dedicado al oficio divino donde se nos dice algo mucho más contundente: «Los sonidos del órgano no son canto ni oración». Se trata del artículo 273 de los Estatutos y se refiere a la práctica de que en determinados himnos y cánticos se sustituya una estrofa del canto por su interpretación al órgano. Pero, al no ser el órgano ni canto ni oración, la vieja práctica ya no sirve y es necesario que un cantor recite dicha sección de manera bien clara y de forma que se oiga perfectamente el texto de la estrofa o versículo que está sustituyendo la música del órgano.⁴²

Estamos viendo, pues, cómo incluso el instrumento más valorado por el *motu proprio*, el órgano, es objeto de vigilancia y restricciones. Uno de los abusos característicos era el exceso de tiempo empleado por los organistas en los preludios, postludios o interludios de determinados rezos. Naturalmente, esta práctica estaba expresamente prohibida por el *motu proprio*. Ahora bien, en la Catedral de Palencia, nada menos que en 1915, doce años después del citado documento papal y de todas las exégesis, congresos y comentarios sobre el mismo, el maestro de ceremonias se ve obligado a solicitar que «sea abolida la costumbre de intercalar entre verso y verso de los salmos prolongados intermedios de órgano, puesto que está absolutamente prohibido por el *motu proprio* [sic] de Pío X acerca de la música religiosa y las aclaraciones del mismo».⁴³ Nótese, dicho sea de paso, la filiación platónica de este pensamiento. En efecto, el filósofo griego tiene exactamente la misma opinión sobre los interludios instrumentales en las composiciones con texto y no en vano su pensamiento está en la base de toda la tradición normativa de la Iglesia acerca de la música, incluyendo las tendencias más severas.

Volviendo a Oviedo comprobamos que el tema de los instrumentos se llevaba con bastante rigor. A raíz de la prohibición de los mismos para los oficios de Semana Santa, en 1904, las actas, como ha comprobado don Raúl Arias del Valle, enmudecen a este respecto, aunque sí aparecen en otras festividades.⁴⁴ No deja de ser curioso que, tan solo nueve años antes, en 1895, el cabildo ovetense hacía constar en acta su felicitación al maestro José Moreno Arpón por el espléndido miserere a toda orquesta que se estrenó en la Semana Santa de ese año.⁴⁵ De modo que cabe pensar que en Oviedo la prohibición tuvo su efecto. Lo mismo sucedió en Málaga, donde esta prohibición de los instrumentos y la música figurada en las lamentaciones y miserere de Semana Santa data de 1905.⁴⁶

⁴² Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo. Papel suelto grande 1, leg. 198, Estatutos y ordenanzas (22-1957).

⁴³ J. LÓPEZ-CALO, *La música en la Catedral de Palencia*. (Palencia, Diputación de Palencia, 1981) T. II, p. 517. El acuerdo es de 9-XII-1915.

⁴⁴ R. ARIAS DEL VALLE, *La orquesta de la S. J. Catedral de (1572-1933)*. (Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1990). p. 444.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 421-422.

⁴⁶ M. A. MARTÍN QUINONES / C. MESA POULLET, «Málaga», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. T. 9. Ed. Emilio Casares. Madrid, SGAE, 1999). T. VII.

Pero no fue así en todos los lugares. Todo parece indicar que en Jaén hay detalles que sugieren la existencia de ciertas resistencias. Por ejemplo, la carta que se remite al papa para pedir que el miserere del Miércoles y Jueves Santo se haga con orquesta, a la manera en que era tradicional. Sin embargo, la orquesta ya había sido retirada de otras celebraciones. Pero para el miserere se hace una petición de gracia en la que se alude, por una parte, a la tradición y, por otra, al hecho de que la Catedral de Sevilla disfrutaba ya de esa gracia, con todo el carácter excepcional que se quiere, pero, desde luego, en fuerte contradicción con las premisas del *motu proprio*. Para mayor seguridad se decide igualmente que en caso de que la respuesta no llegue a tiempo, que sea el deán quien decida.⁴⁷ Obviamente, la tradición del miserere a toda orquesta no se consigue desarraigar de Jaén por los argumentos papales y de la Sagrada Congregación de Ritos.

Otro hito musical de la Catedral de Jaén se refiere a la calenda y responsorios de maitines de Navidad. En 1908 se decide que la calenda y los responsorios de maitines de Navidad se canten sin orquesta. También se dice que eso habrá de ser así en el futuro. Sin embargo, en 1910 (y acaso en 1909) se vuelve a ordenar que estas celebraciones sean a gran orquesta. Y, desde entonces, así se hizo en lo sucesivo.⁴⁸ De forma que, en la Catedral de Jaén, las disposiciones del *motu proprio* en los actos musicales más relevantes del año, que a la vez son los momentos litúrgicos básicos del año eclesástico, es decir, la Semana Santa y la Navidad, solo se hicieron siguiendo las directrices del *motu proprio* en contadísimas ocasiones, mientras que está fehacientemente documentado que se celebraron al margen de dichas normas de manera sistemática en las primeras tres décadas del siglo xx.

Las escasas noticias publicadas de la Catedral de Almería apuntan en esa misma línea. Al año siguiente de la promulgación del *motu proprio* se acuerda cantar los misereres de Semana Santa con orquesta, a modo de excepción, tras haber consultado telegráficamente a la Catedral de Granada.⁴⁹ Por otra parte, todavía en 1913 se estaba estudiando en Almería el repertorio acorde con el *motu proprio*, que se habría de adquirir según la propuesta del maestro de capilla. Ese mismo año se acuerda la supresión de la orquesta en las misas de réquiem y al año siguiente se disuelve la capilla, pero lo señalado hace ver que el grado de cumplimiento del *motu proprio* deja mucho que desear.⁵⁰

Hay casos en los que esta batalla de los instrumentos se prolonga hasta décadas después de la promulgación del decreto papal. Valentín Ruiz-Aznar llega en 1927 como maestro de capilla a la Catedral de Granada. Armándose ciertamente de mucho valor, se decide a suprimir el miserere de Semana Santa del maestro Palacios, obra de enorme querencia en la ciudad andaluza. Sabemos, por las investigaciones de su discípulo, Juan Alfonso García, que inicialmente consigue sus propósitos con la ayuda del prelado, pero que al morir estas cosas se complican. Ahora bien, para entonces ya Ruiz-Aznar había conseguido ganarse a la capilla de

⁴⁷ P. JIMÉNEZ CAVALLÉ, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares* (Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998), p. 548.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ J. LÓPEZ MARTÍN, C. BONILLO NAVARRO, A. REQUENA GARCÍA, *Noticias y catálogo de Música del Archivó de la S. y A. I. C. de Almería*. (Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997). p. 8.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 8-9.

música, que llega a hacer una huelga de silencio para defender las posiciones del maestro de capilla frente a las posiciones más contemporizadoras del cabildo.⁵¹ La lección de esta historia es que, si un abanderado de la reforma se las ve y se las desea para cumplir solo parcialmente con el *motu proprio*, es evidente que el nivel de cumplimiento, allí donde no se contaba con impulsores de esta talla, dejaría mucho que desear.

Hay un último factor a tener en cuenta. No se detecta sistemáticamente en las actas, aunque sí hay algún caso desde el que se puede lanzar alguna conjetura. Nos referimos al descenso del número de los fieles en aquellos centros eclesiásticos donde realmente se cumplió el decreto papal. Para entender este hecho es preciso recordar las vivencias musicales inmediatamente anteriores en estos mismos centros. Entre ellas podemos citar las siguientes: abundancia de festividades a toda orquesta, con coro y solistas, repertorio que podría gustar en un concierto fuera del templo, mezcla de estilos y de autores en la misma celebración litúrgica, repercusión muy notable de estas actividades en los medios de comunicación de la época, larga duración de las celebraciones con mucha música que ejercía un papel de ocio además del puramente litúrgico y, en fin, hábito de los fieles a ciertos títulos del repertorio utilizado, debido a maestros muy valorados, como Cuéllar, Olleta, Doyagüe o Eslava, entre los españoles, y Mercadante o Perosi entre los extranjeros. Es decir, que las catedrales o iglesias muy principales son también, aunque sea en una pequeña medida, un espacio de sociabilidad, de cultura y de ocio. Por eso en la Catedral de Tuy se llega a considerar en el cabildo la posibilidad de volver a las prácticas anteriores, argumentando el deán precisamente en la citada línea de preocupación por el descenso de fieles⁵² que, dicho crudamente, era más bien un descenso del número de melómanos.

El *motu proprio* fue, por consiguiente, una de las causas de la desaparición de los instrumentos en las capillas musicales catedralicias. Pero lo cierto es que no solo los instrumentistas sino también los cantores estaban tocados de muerte desde hacía tiempo y que las consecuencias económicas de las distintas desamortizaciones se seguían notando en las primeras décadas del siglo xx. No nos extraña que las catedrales traten de hacer economías estudiando la supresión de las capillas. En 1924 tenemos un caso curioso y significativo la Catedral de Tuy, pues se considera la posibilidad de prescindir de la música y de la luz eléctrica a causa de la precaria situación financiera de la misma.⁵³

⁵¹ J.A. GARCÍA, *Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972). Semblanza biográfica. estudio estético y catálogo cronológico*. (Granada, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 1982), pp. 38-39.

⁵² J. TRILLO, C. VILLANUEVA, *La música en la catedral de Tui*, (La Coruña. Diputación Provincial de La Coruña, 1987).

⁵³ *Ibid.*, p. 502

4. Hacia una hegemonía musical de los seminarios

La historia de las capillas catedralicias en el siglo xx es una historia llena de dificultades. Algunas capillas son suprimidas ya en las primeras décadas del siglo, aprovechando las autoridades eclesiásticas determinadas circunstancias como la falta de disciplina o las dificultades económicas. Pero, en la mayoría de los casos, sufren una muerte lenta que, en líneas generales, empieza con la supresión o reducción de instrumentos y continúa con la de las voces. En algunos lugares sigue existiendo el cargo de maestro de capilla, pero sin capilla de ningún tipo.

Sin embargo, en esta especie de agonía hubo una inyección revitalizante que vino dada por los seminarios. El *motu proprio* y las disposiciones de él derivadas insistía, como es natural, en la importancia de la formación musical del clero. Nadie mejor que un joven seminarista para iniciarse en el canto gregoriano desde cero. Un seminarista al que se le introduce en el nuevo canto gregoriano no tiene que desprenderse de un bagaje de toda una vida para adaptarse a las nuevas circunstancias. Aprende lo nuevo sin traumas y sin resistencias conscientes o subconscientes. Por eso, las catedrales empiezan a contar con los seminaristas para la música del culto con notable asiduidad. Eso es lo que pide el cabildo de la Catedral de Palencia –y los ejemplos podrían ser múltiples– al obispo y al rector del seminario en 1909.⁵⁴

Los seminarios son una institución en alza en la España de la primera mitad del siglo xx. No hay más que ver las gráficas de la matrícula o el número de sacerdotes ordenados y compararlos con los que nos ofrece el último tercio del siglo. Además, los seminarios, por su propio componente juvenil, fueron centros donde pudo prosperar la música, no solo en su vertiente religiosa, sino también en géneros profanos. El marco para estas actividades eran las academias literario-musicales en las que había discursos, recitado de poemas, monólogos y música de los más diversos autores, sin excluir determinadas arias de ópera. Este personal joven y bien preparado auxilió a las capillas catedralicias en sus décadas de agonía, pero no fue suficiente.

El elevado número de alumnos de los seminarios permitía formar coros, orfeones o, como acabó siendo más usual, *scholae cantorum*, que realizaban la propia práctica litúrgica de dichos centros académicos. Y es aquí donde se abre una seria expectativa de trabajo musicológico. Los seminarios con una cierta historia tienen archivo de música. Los fondos allí contenidos fueron operativos hasta los años sesenta. Pero tras el Concilio Vaticano II la situación cambió y no es raro pensar que se pudieran haber perdido materiales.

Aquí tenemos mucha menos información. Si dejamos aparte el Seminario de Comillas, luego Universidad Pontificia, centro sobre el que hay ya mucho escrito, incluso sobre su altísima dedicación musical, son pocos los seminarios a cuyos fondos musicales o documentación referida a la música tenemos fácil acceso. Si es verdad aquello de que para muestra vale un botón, adelantaremos aquí unas líneas sobre el Seminario de Oviedo, al que pensamos dedicar un estudio monográfico en lo que a la música se refiere.

⁵⁴ *Ibid.*, Acuerdo de 9-11-1909, p. 506.

Es oportuno recordar al arzobispo Lauzurica, un vasco formado nada menos que en Comillas, en la escuela musical de P. Otaño (que luego continuaría nuestro P. Prieto), porque dio un impulso extraordinario a la actividad musical del Seminario. La Schola Cantorum, nos recuerda D. Agustín Hevia Ballina, era «comitiva oficial del Prelado en todas sus actuaciones de carácter solemne».⁵⁵

También es necesario advertir que el Seminario tenía por entonces más de trescientos alumnos, de los que unos noventa formaban parte de la Schola. La Schola Cantorum del Seminario ovetense estaba pues formada en sus mejores momentos por casi un centenar de voces, todas ellas bien educadas musicalmente. De hecho, el solfeo era diario, y hasta en los recreos se reunían para cantar y ensayar. En las grandes solemnidades la Schola del Seminario se desplazaba a la Catedral y allí se oían durante largas horas los prolongados oficios de maitines, los responsorios de Semana Santa, con docenas y docenas de obras de Palestrina, de Victoria, de los grandes polifonistas clásicos y modernos. Aún se conservan en el Seminario copias ectográficas de partituras estrictamente respetuosas con el *motu proprio*. Aquellas copias con tinta ectográfica que hoy, en la era de las fotocopadoras y los ordenadores, puede parecer un producto prehistórico, fue visto entonces como una comodísima revolución. Esos centenares de composiciones están hoy relegadas al olvido y en espera de una catalogación que seguramente nos daría más de una sorpresa, pues no sería difícil que apareciesen obras no citadas en los escasos catálogos que tenemos de los autores de la época.

El final, más bien dramático, de esta historia es que, precisamente cuando los objetivos del *motu proprio* se cumplían mejor que nunca, con sacerdotes formados en el gregoriano oficial solesmense y en la polifonía clásica y moderna, es decir, en los años cuarenta y cincuenta, llegan los nuevos aires del concilio Vaticano II que, a efectos de la música, elaboró una teoría que no está en absoluto mal pensada pero que, por decirlo con palabras de Juan Manuel Ramos, produjo unos resultados cuando menos «desconcertantes».⁵⁶

Hoy en día, en los primeros años del siglo XXI, el espíritu del *motu proprio* se mantiene en España en muy pocos centros religiosos. Del mismo modo que el *motu proprio* no acabó con la tradición anterior, tampoco el Vaticano II barrió de un plumazo la práctica anterior. De hecho, han surgido grupos musicales, formados por antiguos seminaristas y sacerdotes, que mantienen vivo ese espíritu musical que tanto tardó en imponerse y que tan poco tardó en ser mayoritariamente eclipsado por las nuevas directrices conciliares. Pero eso es otra historia.

⁵⁵ A. HEVIA BALLINA, *El Seminario de Oviedo: rememoración para las primeras fiestas jubilares de su nuevo edificio en el Prado Picón* (Oviedo, Seminario Metropolitano, 1979).

⁵⁶ J. M. RAMOS BERROCOSO, «El concepto de música sagrada en el *motu proprio* de san Pío X y su recepción en la Teología y el Magisterio posterior», AA.VV., *Actas del Simposio internacional Dan Pío X y la Música (1903-2003)*, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2004. Ed. M. Lambea.

5. A modo de conclusiones

Son varias las conclusiones básicas que se pueden extraer de todo lo anterior. Algunas de ellas van acompañadas de sugerencias, pues nos gustaría que nuestras reflexiones pudieran servir para algo.

Queda claro que la Iglesia tiene el deber de conocer su historia musical en el siglo xx. Para ello sería bueno que determinados archivos amplíen la posibilidad de consulta hasta fechas más cercanas a nuestro tiempo. Por otro lado, los musicólogos tienen el deber de no dejar al margen una época que resulta apasionante por muchos motivos y en la que, al mismo tiempo que se produce una decadencia de las capillas musicales, se experimentan un auge admirable de las *scholae cantorum* de los seminarios y un desarrollo portentoso de la composición de música sagrada, tanto para fines litúrgicos como para escuchar más bien en un concierto.

Queda claro que los archivos capitulares, diocesanos y de los seminarios son imprescindibles para trazar esa historia.

La memoria no solo se halla en fuentes escritas, sino en los propios eclesiásticos. Se impone una historia oral para conocer realidades musicales que existieron en los templos y que muestran diferencias de interés con lo meramente preceptivo. Las diócesis podrían organizar pequeñas comisiones para rescatar esta memoria, pues no faltan sacerdotes que la tienen en sus propias vivencias o que disponen de grabaciones y filmaciones que habría que reunir antes de que sea demasiado tarde.

La música anterior al *motu proprio* ha de ser revaluada en concepto de música de concierto, al mismo tiempo que, bajo ese mismo formato, se impulsa la difusión de la obra ingente producida por los numerosos y excelentes maestros seguidores de la doctrina del citado *motu proprio*.

A partir de estas labores básicas se podrían abordar otros asuntos, como el expurgo de los archivos, los daños causados por las guerras y por la mala gestión, la problemática de los órganos en el siglo xx, incluyendo la acalorada polémica de los órganos eléctricos, el estudio sistemático de la música en los seminarios, entre otras posibilidades. En suma, queda mucho por hacer y las líneas anteriores no han tratado sino de lanzar algunas ideas y subrayar no pocas carencias.

Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido*

El objetivo del presente artículo es el de definir y explicar un término -gorigori- que alude a una práctica frecuente e inapropiada, a lo largo de varios siglos, de la música litúrgica de difuntos. Para ello entran en juego algunos ejemplos representativos de su uso literario, pues es un vocablo de gran fecundidad metafórica, en combinación con una mirada antropológica y una nota de campo para la etapa más cercana y última de este fenómeno. Se analiza, en suma, un contramodelo musical en los espacios de la muerte, imbricado históricamente en cuestiones económicas relacionadas con el poder sufragante de la oración y con la teología del Purgatorio.

1. Cuestiones terminológicas

«Llevan ya más de dos horas de gori-gori». Esto es lo que dice La Poncia en el comienzo de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. El telón se había levantado con un doblar de campanas que a otro personaje del drama lorquiano se le metía «entre las sienas». He aquí dos elementos que perfilan muy bien el paisaje sonoro de los entierros. De las campanas que llaman a los vivos para despedir a los muertos ya hay mucho escrito, pero no cabe decir lo mismo acerca del gorigori. Las siguientes líneas pretenden explicar este presunto horror y abordan, en primer lugar, la etimología y definiciones oficiales de tan peculiar vocablo.

El término *gorigori* no ofrece problemas en cuanto a sus orígenes. Procede, según Corominas, de *gorga* y está relacionado con otros muchos términos, como *garganta*, *gorgorito*, etc. El citado diccionarista escribe: «De una forma abreviada

* Publicado en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, 2007, pp. 177-193.

de la onomatopeya *gorg-* procede por reduplicación *gorigori*.¹ En cuanto a su significado, presenta matices de interés según la fecha en que se realicen las correspondientes definiciones. En el tomo IV del *Diccionario de la Lengua Castellana*, conocido como *Diccionario de Autoridades*, aparece una definición del término *gori gori* (así, separado) que hemos de reproducir por ser de las más completas proporcionadas por los diccionarios de la lengua. El *gorigori* es, pues, la «Canción con que los niños suelen querer imitar y remedar el canto de los Sacristanes».² Pero este diccionario añade una segunda acepción: «Otros juzgan quiere decir la comida espléndida que en algunos Lugares se da a los Eclesiásticos los días que las Cofradías celebran sus Santos».³ Las ediciones de 1780, 1783 y 1791⁴ ya escriben el término todo junto y mantienen la misma definición, pero en la de 1803 hay algunas variantes. Por una parte, desaparece la segunda acepción sobre la «comida espléndida» que las cofradías ofrecían a los eclesiásticos y, por otra, ya no son los niños los protagonistas de la burla, sino el pueblo. También se difumina la idea de que la chanza se realiza explícitamente mediante una canción, aunque imitar un canto difícilmente puede conseguirse sin la mediación precisamente de alguna forma de canto. El *gorigori*, en esta edición de 1803 del diccionario académico, es la «Voz con que el pueblo remeda el canto lúgubre de los entierros», tras cuya definición se incluye una frase latina equivalente a la anterior. Esta fórmula se mantiene en las sucesivas definiciones, si bien en la de 1869 desaparece el latín y remite levemente el lado burlesco o imitativo: «Voz con que vulgarmente se alude al canto fúnebre en los entierros». En 1884 el *Diccionario de la Real Academia* mantiene la definición anterior, pero hace constar en las abreviaturas que la preceden que se trata de un término familiar. Es así como seguirá repitiéndose la definición en las sucesivas ediciones hasta concluir el siglo XX.

Por último, la vigésimo segunda edición del *Diccionario de la Lengua Castellana*, ya en el siglo XXI (2001) deja la definición aparentemente en su esencia al señalar que el *gorigori* es «El canto lúgubre de los entierros» e indica en las abreviaturas previas que es vulgar y coloquial. La carga burlesca ha desaparecido ya totalmente y la Academia ha perdido la oportunidad de definir esta palabra mejor o, al menos, igual que en los tres siglos anteriores. En los entierros, de hecho, puede haber «cantos lúgubres» sin que sean *gorigori*. Dicho de otro modo: la definición de 2001 es la menos explicativa de toda la historia de los diccionarios académicos. Aquí parece que el término es sinónimo de los cantos funerales y que lo vulgar y coloquial es simplemente llamarlos así, cuando en realidad el término solo se refiere a unos cantos singularizados por su interpretación y no al conjunto de los cantos fúnebres. Para la vigésimo tercera edición, en preparación al escribir estas líneas, la Academia propone enmendar la entrada suprimiendo la abreviatura de «vulgar», aunque deja la de «coloquial».

¹ Joan Corominas / José A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, t. III. Madrid, Gredos, 1992 (3.ª reimp.), p. 175.

² *Diccionario de la Lengua Castellana* (de Autoridades), t. IV, Madrid, Real Academia Española, 1734.

³ *Ibid.*

⁴ Para evitar una innecesaria acumulación de notas en este párrafo, señalamos que estas y las que se citan a continuación son ediciones del *Diccionario de la Lengua Castellana* de la Real Academia Española, fechadas en Madrid en los años indicados en el texto.

La consulta de otros diccionarios extraacadémicos no nos aporta matices de interés. En el de Fernando Palatín (1818), primero de los diccionarios musicales españoles y muy atento a la terminología viva de la música, no aparece, pese a que entre sus fuentes fundamentales figura la cuarta edición del *Diccionario de la Lengua Castellana*, de la Real Academia, así como el *Diccionario castellano de las voces de las ciencias y artes*, de Esteban de Terreros y, puesto que figura en ambos, bien pudiera Palatín haberlo incluido en el suyo.⁵ No parece una omisión inocente, sino, más bien, una especie de rechazo hacia una práctica que acaso el diccionarista considerase muy poco artística. Por su parte, Esteban de Terreros, admirablemente al tanto de la terminología musical, no guarda especial distancia de las definiciones académicas. El gorigori se define como «voces con que remedan los muchachos el Oficio de Difuntos, o el canto de los Sacristanes».⁶ Y se añaden las traducciones francesa y latina del término: *mauvais chant* y *puerilis cantiuncula*⁷ respectivamente, que no nos parece que recojan las críticas connotaciones del término castellano. Los principales diccionarios musicales posteriores omiten sistemáticamente este concepto, y es este hecho una de las razones que nos llevaron a indagar acerca del mismo.

Con todo, las recientes y poco satisfactorias definiciones de la Real Academia sugieren un corrimiento semántico del término. En una primera fase, el gorigori no es lo que hacen los clérigos, sino lo que hacen los niños, muchachos o el pueblo en clave de burla, un soniquete o tarareo con ese vocablo como letra. De hecho, no es difícil encontrar canciones infantiles bien trufadas de onomatopeyas entre las que a veces hace su aparición el «gori, gori, gori», más o menos repetido, pero en un contexto alegre y no funerario.

Pero, acaso a la vez que esas imitaciones de niños y pueblo que podemos situar en los siglos xvii y xviii y, sobre todo, posteriormente, en los siglos xix y xx, el gorigori va adquiriendo un significado más bien referido a una peculiar manera de cantar en los oficios de difuntos por parte de los eclesiásticos. O sea, que el gorigori es, por una parte, un canto profano que parodia un canto sacro y litúrgico, lo que nos situaría en el ámbito de las primeras definiciones académicas, y, por otra, es en sí mismo un canto sacro y litúrgico que, precisamente por su manera de ser realizado, deja mucho que desear en cuanto a la necesaria solemnidad del culto y, si no profana, sí al menos banaliza algunos momentos del oficio de difuntos.

En tanto que simple procedimiento interpretativo, se caracteriza por la ejecución *rápida y descuidada* de determinadas partes del oficio de difuntos. La rapidez deriva hacia la no inteligibilidad de lo que se canta, que, además, no lo olvidemos, está en latín. Y es entonces cuando los hondos contenidos de la liturgia de difuntos se convierten, a los oídos del pueblo, en algo incomprensible, mas

⁵ Fernando Palatín: *Diccionario de Música* (Sevilla, 1818), edición y estudio preliminar de Ángel Medina, Oviedo, Centro de Documentación Musical de Andalucía / Universidad de Oviedo, Ethos-Música 3, 1990.

⁶ Esteban de Terreros: *Diccionario castellano de las voces de ciencias y artes*, en las tres lenguas, francesa, latina e italiana, Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1787. Edición facsímil en Madrid, Arco Libros, 1987.

⁷ *Ibid.*

sin alcanzar la seducción que siempre han ejercido sobre las gentes los melismas que se atreven a expresar lo inefable, como sugirió San Agustín, o las entonaciones y vocalizaciones casi asemánticas, vocálicas y encantatorias propias también de otras culturas, religiones y épocas (caso de los gnósticos, por ejemplo), con la diferencia de que aquí se parte de todo un discurso lleno de sentido, que tiene vocales y consonantes, sílabas, palabras y frases, pero que deviene casi pura sonoridad, dejando lo semántico por el camino, más que nada por mera negligencia. Y es así como se acaba tornando en cosa casi cómica y parodiable el insondable misterio que se está celebrando en ese momento, degradado precisamente por el (cuando menos) inapropiado ropaje musical del gorigori.

2. **Ámbito cronológico**

No es fácil saber de cuándo data la práctica del gorigori, aunque un fenómeno de este tipo, de descuido en el canto llano por diversos motivos, se daba ya en la Edad Media, pese a que no hubiese todavía una denominación específica ni una literatura más o menos satírica al respecto.⁸ Desde luego, el término es de uso antiguo en la lengua castellana y, como mínimo, de la segunda mitad del siglo xvi por cuanto lo encontramos bien asentado desde principios del xvii.

El ocaso del gorigori (como práctica) es, por el contrario, más fácil de acotar y de explicar. Ya se ha dicho que el latín es un ingrediente indispensable en el concepto de gorigori. Al reducirse la duración de los ritos relacionados con los difuntos y al pasar gradualmente a realizarse los mismos en las lenguas vernáculas, resulta más difícil la parodia, el aludir con una onomatopeya a algo que el pueblo o los niños no entendían, como era la salmodia latina. Eso significa que, tras las reformas del Concilio Vaticano II (1962-1965), esa práctica especial, remedable, tiende poco a poco a desaparecer, aunque el vocablo en cuestión siga usándose con sentido figurado debido a su fecundidad metafórica. Ciertamente, los cantos actuales de funeral ya no son, por otra serie de circunstancias igualmente derivadas del Vaticano II, «cantos lúgubres», sino, más bien, esperanzados y de texto perfectamente comprensible. Lo cual significa que los clérigos ya ancianos, o muy entrados en años, constituyen la última generación que vivió activamente esa práctica y, por tanto, son valiosos archivos vivos desde las perspectivas de la moderna historia oral.

3. **La tradición del gregoriano vertiginoso**

El gorigori tiene un ingrediente que pugna siempre por extenderse al conjunto del canto litúrgico. Nos referimos a la excesiva velocidad en la interpretación de los cantos sagrados, lo que da como resultado, según se ha dicho, la pérdida

⁸ Ángel Medina: «Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del maestro Mateo». En José López-Calo / Carlos Villanueva (eds.): *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001, pp. 73-93.

de solemnidad en la celebración y una fuerte reducción de la inteligibilidad del texto. Veamos unos ejemplos de los últimos siglos.

Diego de Rojas (o Roxas), músico instrumentista de la Catedral de Córdoba a mediados del siglo XVIII, escribió un tratado de canto llano en el que denuncia la práctica viciada del canto litúrgico, que él mismo dice haber escuchado. Entre esos vicios, naturalmente, no podía faltar el apresuramiento de quienes cantan «atropelladamente, sin hacer pausa en las mediaciones de los versos de los salmos, ni aguardar a que un *Choro* acabe un verso para empezar el otro *Choro* el verso que se sigue, siguiéndose de esto una confusión y atropellamiento, que más es indecencia que alabanza».⁹

En el siglo XX el asunto ofrece nuevas connotaciones y un contexto del que no podemos prescindir. Las reformas derivadas del *motu proprio* «*Tra le sollicitudini*», promulgado por el papa Pío X en la festividad de Santa Cecilia de 1903, tuvieron mucho que ver con el canto gregoriano. La escuela de Solesmes había conseguido que sus tesis triunfasen y, así, en el mundo católico se difunde un modelo de canto gregoriano basado en una teoría rítmica y en unas premisas de unidad y autenticidad que la realidad del canto litúrgico de las diversas naciones desmentía rotundamente. El nuevo canto gregoriano se veía, entre los partidarios de la reforma en España, como una panacea musical sin precedentes, muy superior al tradicional canto llano de nuestras iglesias y a unas raíces a las que, dicho sea de paso, la oficialización de los planteamientos solesmenses hirió de muerte.

Pero el vicio del atropellamiento *superó* cambios y reformas y se introdujo también en la nueva práctica. Por solo citar un ejemplo, recordaremos algunos de los términos en los que se planteó este debate en el célebre Congreso de Música Sagrada de Vitoria de 1928. En una de las memorias presentada sobre canto gregoriano, el presbítero Francisco de Uriarte señala, entre otras cosas, los cuatro defectos característicos de la salmodia, siendo el primero de ellos, precisamente, la «excesiva *celeridad* que provoca el escándalo de la irreverencia y el atropello».¹⁰ Y añade: «la salmodia vertiginosa (por desgracia muy común) ofende injuriosamente a Dios y mata la fe de los creyentes».¹¹ Este autor sugiere más atención y ensayos para las vísperas y los oficios de difuntos, «tan desastrosamente cantados»¹² precisamente por la frecuencia de su uso en el culto. En otra memoria, ahora de Luis Vélez de Mendizábal, se concluye que, si nadie habla tan aceleradamente con un amigo, menos se podrá hacerlo con Dios, y que lo que se desprende de la realidad de la vida eclesiástica en lo relativo a la salmodia es que hay más ganas de «terminar cuanto antes» que de cantar como es debido. Por eso se queja: «Es que se pronuncia con tal precipitación, que hasta el breve espacio de tiempo material necesario para respirar parece ser como estorbo, cual si sintiese perder aquel momento en que hubiera podido decirse una palabra o una sílaba más».¹³

⁹ Diego de Roxas y Montes: *Prontuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano*, Córdoba, Antonio Serrano y Diego Rodríguez imp., 1760, p. 70.

¹⁰ Francisco Uriarte: «Memoria» al Tema 2.º. *Crónica del Congreso Nacional de Música Sagrada* (1928), Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930, p. 88.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 189

¹³ Luis Vélez de Mendizábal: «Memoria» al Tema 2.º. *Op. cit.*, p. 91.

Por lo que propone que se fije una duración predeterminada para el canto y que nadie salga del coro aunque se haya acabado antes, al objeto de que se eviten las prisas indevotes.¹⁴

Los testimonios podrían multiplicarse, pero los aquí aducidos son suficientes para lo que nos interesa.

4. Metáforas del gorigori

Es de destacar la continuidad a lo largo de cuatro siglos, como mínimo, de la práctica del gorigori, de ahí la inserción del término en el lenguaje común y su versatilidad como metáfora. Para la primera y no muy documentada práctica del gorigori en la que niños o pueblo cantan remedando un canto litúrgico con intenciones burlescas, tenemos un testimonio antiguo y valioso en una obra de teatro religioso de Fray Diego de Ocaña titulada *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, de 1602. El caso es que cuando llegan el sacristán, el cura y el pueblo a casa del muerto, el primero dice: «Gori, gori, gori, gori». Y luego todos (o sea, el pueblo también) repiten: «Gori, gori, gori, gori».¹⁵ De forma que el simpático autor pone en boca del sacristán una metáfora, por la que lo figurado (gori gori) remite a lo literal ausente (el correspondiente texto latino) y multiplica el efecto cuando todos repiten lo dicho por el sacristán, donde lo figurado envía primero, como un eco, a una literalidad absurda que solo pasa a ser lógica (y también ausente) en una segunda instancia. En suma, el término gorigori como parodia onomatopéyica de lo que realmente se tendría que decir y de lo que nadie se tendría que burlar.

Parece un tanto extraño que un canto religioso, máxime siendo de difuntos, pueda mover a burla y, en definitiva, a risa, pero lo cierto es que para la fecha del testimonio antes citado ya existía una tradición teórico-moralista que consideraba pecado el cantar mal en el templo, entre otras cosas porque ello era motivo de hilaridad. Así, el cantar tan de mala manera los cantos sacros como para suscitar la risa en los demás es algo contra lo que previene y amenaza el doctor Navarro, célebre autor y profesor de nuestro siglo xvi.¹⁶

Decir *gorigori* es siempre expresar una metáfora. No hay ningún canto funeral que se llame así. No hablamos aquí de los responsorios, salmos o antifonas que nutren los oficios de difuntos, sino de algo que ya por el nombre suena muy poco a liturgia y a cosa seria. Suele ser, además, una metáfora en sentido estricto antes que una comparación, pues sustituye directamente al referente real, con el que no se compara sino al que se equipara.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Fray Diego de Ocaña: *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Bolivia, 1602, Fray Arturo Álvarez (ed.), Madrid, Studium, 1969, p. 411.

¹⁶ Francisco José León Tello recoge este texto de Martín de Azpilcueta conocido como el doctor Navarro: «Peccare eos, qui canere nescientes, tan notabiliter male canunt id, ad quod tenentur, ut aliis excitent ridum...». Francisco José León Tello: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. Reimpresión de la primera edición de 1962, p. 273.

Como podrá suponerse, son mucho más frecuentes los testimonios en los que el vocablo que estudiamos equivale genéricamente a los cantos fúnebres. Pero, naturalmente, el empleo de semejante término está reñido con la seriedad propia de ciertas circunstancias de muerte. No cabría usarlo, por ejemplo, en una relación oficial de las honras fúnebres dedicadas al rey. Sin embargo, el término discurre por la literatura española bien manteniendo su condición inicial de sátira o bien ejerciendo como resorte infalible para la comicidad de lo narrado. No es de extrañar que, atendiendo a esta última afirmación, lo encontremos en un contexto de muerte fingida. El gorigori realza el lado cómicamente macabro de este tipo de situaciones literarias.

Sin duda, este recurso de la muerte fingida es una constante teatral y no es de extrañar, en consecuencia, que cuando se desea poner un punto de humor, se introduzca el socorrido término que estamos analizando y que es, en sí mismo, todo un fingimiento. En un sainete, precisamente titulado *El Gorigori*, de Quiñones de Benavente, publicado en el siglo xvii, se juega con este equívoco y con un negro sentido del humor. Las razones del fingimiento, aquí, son muy prácticas, pues uno de los personajes se hace el muerto al objeto de no tener que dejar un balcón a un extranjero (para ver los toros) y se expone a escuchar el gorigori a él dedicado que, naturalmente, nunca podría oír en caso de muerte verdadera.¹⁷

Cantar el gorigori puede ser una metáfora verbal en la que el referente real es un determinado modo de vida. El maestro Galdós contrapone dos perfiles vitales en *Doña Perfecta*, del siguiente modo: «una cosa es tener hijos y pasar amarguras por ellos, y otra cosa es cantar el gori gori en la catedral y enseñar latín en el Instituto».¹⁸ Aquí, *cantar el gorigori* es metáfora y metonimia, pues mediante esa actividad propia del clero (junto con la enseñanza del latín) se cifra la vida convencional, sin sobresaltos, de un clérigo catedralicio frente a los apuros vitales de un padre de familia.

Gorigori es también un eufemismo para evitar la palabra *muerte*. Es muy frecuente su uso, tanto referido a uno mismo («cuando me canten el gorigori» vale tanto como «cuando me muera») o al prójimo. Así, se evita la palabra tabú y se desdramatiza la situación. Por extensión, puede aplicarse el término *gorigori* como metáfora del final de algún proceso. Hoy en día no es raro encontrar el vocablo en el periodismo político, representando el final de alguna responsabilidad pública. El despido o cesado es ahora el muerto político al que le cantan el gorigori sus rivales, apresurándose incluso a hacerlo en los momentos agónicos previos al suceso. A veces lo encontramos como sinónimo de achaque fuerte y repentino. En suma, el término que aquí se estudia ha ido atravesando los siglos y modificando su significado, operando como canto burlesco, comida de cofradías, canto de difuntos, eufemismo de la muerte, metáfora del estado clerical, final de cualquier cosa y síncope peligroso. Como el ave fénix, renace

¹⁷ Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971. *El Gorigori*, de Luis Quiñones de Benavente, se editó en *Flor de Entremeses*, Zaragoza, 1676.

¹⁸ Benito Pérez Galdós: *Doña Perfecta*, Madrid, Turner, 1992, pp. 183-184.

de sus cenizas, renovado, polisémico, lleno de vida precisamente por nutrirse de algo tan universal como la muerte.¹⁹

5. El gorigori y la economía de los sufragios

«De parte de los hombres esta bolsa de dineros para responsos»: es de nuevo el ya citado personaje lorquiano quien dice estas palabras dirigiéndose a Bernarda. Esta le ordena que les dé las gracias y que les sirva aguardiente. Estamos frente a un testimonio de sociabilidad ante la muerte que no por ser literario es menos real que los recogidos por los antropólogos. En realidad, no ante uno sino ante dos manifestaciones de la sociabilidad en circunstancias de este tipo. Por un lado, el alcohol (que a veces animaba a los que velaban hasta dejar paso a juegos y cantares) y, por otro, el pago para responsos. Como veremos más adelante, la «bolsa de dineros» que le entrega La Poncia a Bernarda –seguimos en el acto primero– no es ajena al espinoso asunto del gorigori. Pero antes se impone introducir algunas otras consideraciones.

Una interpretación de lo que significó el gorigori tiene que ir más allá de la simple crítica a un tipo de canto rápido y descuidado que bordea lo irreverente. Esta sería la visión de la propia institución eclesiástica como tal y, naturalmente, es del todo razonable que así sea. Pero ello no explica que durante cuatro siglos el gorigori haya subsistido, incólume, a los cambios de gusto e incluso a las reformas litúrgico-musicales habidas desde Trento hasta el Vaticano II.

La clave radica, a nuestro modo de ver, en que desde el Concilio de Trento hasta el Concilio Vaticano II hay muchos elementos de continuidad en lo concerniente a los oficios de difuntos. Para ser exactos, situaremos en el pontificado de Pablo V el momento de arranque de la citada línea, por cuanto que es entonces, en 1614, cuando se publica el *Rituale Romanum* con todo lo concerniente a las exequias y oficio de difuntos. En dicho libro se recoge todo el largo y complejo ceremonial que va a rodear a la muerte en los siglos siguientes. La muerte, de sobra lo sabemos, es un rito de paso de la mayor trascendencia y, por ello, nada hay en las disposiciones paulinas que pueda permitir la duda sobre la manera de celebrar la ceremonia. Incluso se concreta la forma de cantar en determinados momentos del ceremonial. Así, cuando se acompaña al muerto desde la casa familiar hasta la iglesia se recitarán salmos «devote, distincte gravique voce», o sea,

¹⁹ Disponemos de un buen número de testimonios literarios alusivos al gorigori de los siglos XVII al XXI, pero hemos querido reducir nuestra muestra a los tres o cuatro casos mínimos y suficientes para el buen fluir de estas líneas, pues no es nuestra intención presentar una antología del uso de este término. Antología que, sin embargo, es del todo factible. Solo en las bases de datos CORDE y CREA de la Real Academia Española se pueden obtener ejemplos de literatos como Luis Martín Santos, Ramón María del Valle Inclán, Juan Valera, Ricardo León, Ricardo Palma, Leandro Fernández de Moratín, Benito Pérez Galdós, Javier Fuentes y Ponte, Francisco García Pavón, Bartolomé José Gallardo, Federico García Lorca, José Somoza, Fray Diego de Ocaña o Luis Quiñones de Benavente, junto a estudiosos como Marcelino Menéndez Pelayo y a algún que otro periodista. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [2007]. Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [2007].

«devota y distintamente y con grave voz».²⁰ Pero, ¿se hacía realmente como dictaba la norma? ¿Por qué el irreverente gorigori se introduce donde nadie le llama?.

La respuesta a este último interrogante podríamos obtenerla recordando la concepción del Purgatorio propia de los siglos por los que se mueve nuestra reflexión. Esa entidad, hoy menos valorada por la propia Iglesia como punto fuerte en el plano teológico, gozó de un gran predicamento en las centurias modernas y en los siglos XIX y XX. El Purgatorio, más allá de los precedentes teóricos de San Agustín u otros Padres de la Iglesia, nace como un lugar concreto en el siglo XII y se oficializa en el XIII, no sin la discrepancia de los cristianos griegos y de grupos religiosos considerados heréticos por la Iglesia.²¹ El Concilio de Trento, en su sesión 35, dará fuerzas renovadas a este concepto, entre otras razones porque el luteranismo no lo admitía. Solo una especie de «pedagogía macabra» de la muerte, por decirlo con una expresión empleada por el historiador Julio Antonio Vaquero, explica el desarrollo que tomó la casuística teológica sobre el Purgatorio precisamente después de Trento.²²

La idea básica es la siguiente: el Purgatorio es un lugar extremadamente penoso para el alma. Ahora bien, allí las penas no son eternas, como en el Infierno. Por eso, los vivos han de interceder para aliviar esa condena y conseguir que las almas accedan al Cielo. Hay que rezar y encargar rezos a quienes, por su condición sacerdotal, están en condiciones de hacer efectivas dichas plegarias, aún más provechosas si son cantadas. Los tratados sobre el Purgatorio insisten en la validez de los sufragios, criticando por una parte a los herejes que, inspirados por el demonio, niegan su utilidad, y describiendo, por otra, numerosos casos más o menos célebres en que dichos beneficios habían quedado claramente puestos de manifiesto.²³

El clero, obviamente, tiene que percibir determinados bienes materiales para poder desarrollar su capacidad intercesora. Se establecen entonces unos estipendios por estas mediaciones en concepto de ofrendas, que fueron pasando de ser en especies (pan, cera, etc.) a entregarse en metálico. En España, los sínodos provinciales, a partir del siglo XVIII, optan claramente por esta segunda opción. Ahora bien, la idea de que la muerte iguala a todos, ricos y pobres, reyes y siervos, solo es cierta en un sentido muy inmediato, médico. En el plano social las diferencias continúan más allá de la muerte.

En un sínodo celebrado en Oviedo en 1769 se busca poner orden en los aspectos económicos de todo lo concerniente a las honras fúnebres. Así, en los funerales de pobres no hay gastos. En el llamado funeral menor empiezan los matices: la misa rezada cuesta cinco reales para el cura y uno para el sacristán, mientras que

²⁰ *Rituale seu Manuale Romanum Pauli V, Pontif. Maxim. iussu editum, cum canto Toletano & aliis quibusdam*, Madrid, Tipografía Regia, 1661, p. 126.

²¹ Jacques Le Goff: *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard 1981. Manejamos la edición de 2002. Existe edición en castellano: *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1989.

²² Julio Antonio Vaquero Iglesias: *Muerte e ideología en la Asturias del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 157.

²³ Martín Carrillo: *Explicación de la bula de los difuntos: en la cual se trata de las penas y lugar del Purgatorio y cómo pueden ser ayudadas las Ánimas de los difuntos con las oraciones y sufragios de los vivos*, Zaragoza, Juan Pérez de Valdivieso impresor, 1600.

si es cantada el cura recibe dos reales más. Se establecen parecidas distinciones entre rezado y cantado para el oficio de sepultura y la oferta. En el funeral segundo o regular hay más ceremonial: los responsos del camino de la casa mortuoria a la iglesia son cantados, la misa es cantada y puede contar con diáconos; también son cantados la vigilia y el oficio de sepultura. En el funeral mayor, por último, también los tres responsos son cantados, como en el anterior, pero se señala que son «cantados con toda solemnidad», lo que supone seis reales, más uno para el sacristán. Dado que los responsos cantados del funeral segundo costaban dos reales para el cura y diecisiete maravedís para el sacristán, esta parte de las honras fúnebres cuesta el triple en el funeral mayor. El coste se ha triplicado básicamente por ese añadido de solemnidad en el canto más algún detalle de vestuario.²⁴

La consecuencia que se puede inferir de lo anterior es que la plaga del gorigori, inquietante y mantenida siglo tras siglo, encuentra un freno basado en las desigualdades, prolongadas tras la muerte y escenificadas en las tipologías básicas y claramente jerarquizadas de los funerales. En otras palabras, dado que en el funeral de pobres no se canta y en el funeral mayor se garantiza y se cobra la solemnidad del canto, el territorio del gorigori queda reservado a los funerales intermedios, que serían obviamente los más numerosos. Pero no solo, ya que aquí aparece la otra gran realidad de este asunto: los rezos y cantos encargados para interceder posteriormente por la salvación de las almas.

El ya citado Julio Antonio Vaquero reconstruye una imagen sonora que tiene algo de caótica cuando alude a esos funerales de amplia pompa y regusto barroco en los que «mientras se celebraba la misa y las vigiliass cantadas (...), simultáneamente en otros altares los sacerdotes y/o religiosos asistentes celebraban a su vez las numerosas misas que establecía la cofradía o cofradías a que pertenecía o cuya asistencia había demandado el fallecido».²⁵ Y cuando este autor dice «numerosas misas» no está exagerando pues los datos que él mismo y otros autores ofrecen, en estudios sobre estos asuntos, realizados habitualmente desde la metodología de la historia de las mentalidades, son muy llamativos. No es nada extraño que, en un testamento, se dejen mandadas un par de centenares de misas para obtener los correspondientes sufragios del alma del difunto. Incluso se dejan encargadas varios miles de misas con este fin por una sola persona, con indicaciones de plazo, altares, su carácter cantado, etc.²⁶ Las misas, muy en particular, son las más efectivas como medio sufragante. Algunos las consideran como «más cierto sufragio a las ánimas del Purgatorio que cualquier otro»,²⁷ incluso se afirma que son «de valor infinito».²⁸

Bien se advierte que, como las misas cuestan, tales encargos son indicativos de la estructura social, pero no hemos de perder de vista la firme y generalizada creencia en el valor sufragante de los mismos, de ahí que hasta entre los simples menesterosos se encuentren encargos de decenas de misas. Semejante inflación

²⁴ Datos de las actas del sínodo recogidos en Roberto J. López: *Oviedo: muerte y religiosidad en el siglo xviii. Un estudio de mentalidades colectivas*, Oviedo, Principado de Asturias, 1985.

²⁵ Martín Carrillo: *Explicación de la bula...*

²⁶ R. J. López: *Oviedo: muerte y religiosidad*, pp. 117 y ss.

²⁷ Martín Carrillo: *Explicación de la bula...* p. 214.

²⁸ *Ibid.*, p. 224.

es, sin duda, un excelente caldo de cultivo para el gorigori, es decir, para la velocidad injustificada y el descuido, salvo que existiese un seguimiento minucioso de la realización de los encargos. En este sentido, la Iglesia era muy consciente de la importancia económica del Purgatorio. Allí donde hay abundantes encargos de sufragios, como refiere Martín Carrillo en su ya citada *Explicación de la Bula de los Difuntos*, de 1600, se multiplican las capillas y los altares, proliferan las cofradías. Si, además, como era costumbre por entonces, se entierra a los muertos en la propia iglesia, máxime (sostiene nuestro teólogo) si en ella está enterrado algún mártir, las almas de los mismos tendrán innegables ventajas en el plano sufragante. Los propios rezos y cantos valen más en el sagrado espacio de los templos porque en ellos no entra el demonio.²⁹ O tal vez sí, pues, según sostienen algunos, allí donde se canta con desusado descuido no es difícil que los demonios más atrevidos osen cruzar sus umbrales. Por el contrario, es fama que estos diablillos -al menos así lo postula el obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo (s. xv) en su *Vergel de Príncipes*-, no soportan las buenas melodías «e fuyen de allí donde se cantan dulces cantos».³⁰

Volviendo al hilo de lo dicho líneas atrás, se considera pecado mortal el incumplimiento de las mandas del difunto a este respecto, pudiendo ser incluso excomulgados los malos parientes y los descuidados albaceas del fallecido.³¹ Las leyendas de ánimas en pena que se aparecen a los vivos para reclamar los sufragios encargados van precisamente en esa línea. Si en la Edad Media, como sostiene Le Goff, esta nueva provincia del más allá que se suma a la pareja clásica Cielo/Infierno, supone una ampliación del fuero y la jurisdicción de la Iglesia a ese territorio de lo escatológico, antes solo reservado a Dios,³² las edades Moderna y Contemporánea presencian, a nuestro modo de ver, *una fuerte economización del Purgatorio*, en la que se codifican las tasas, estipendios y rescates que los vivos han de implementar para aliviar con rezos y cantos a los muertos que penan en el Purgatorio. La «bolsa de los dineros para responsos» que portaba el personaje lorquiano citado al principio de este epígrafe adquiere ahora su pleno sentido. E insistimos: una inflación de sufragios conduce inevitablemente al incumplimiento de los mismos o al descuido interpretativo, al territorio parodiable del gorigori.

Pero aun a base de mucho gorigori, las iglesias de cierta importancia y mediana parroquia no podían cumplir con los compromisos adquiridos. Por eso surgen prácticas sensatas que alivian esta situación y planteamientos que suenan a picaresca teológica. Por ejemplo, se pensó que una misa podía valer para dos encargos, opción contra la que arremeten en general los tratadistas postridentinos del Purgatorio. Otra posibilidad, defendida por autores respetados y cuestionada por otros, es la de aplicar misas ya oficiadas a los encargos del momento. O sea, que una misa realizada sin haber sido encargada puede ser utilizada en el futuro por el sacerdote (*futuris intentionibus*).³³ Otra posibilidad para aligerar la carga

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Citado en Francisco José León Tello: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. Reimpresión de la primera edición de 1962, p. 213.

³¹ *Ibid.*, p. 253.

³² J. Le Goff: *La naissance du Purgatoire*, p. 22, p. 287.

³³ Dimas Serpi: *Tratado de Purgatorio contra Lutero y otros hereges*, Barcelona, Ed. Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1609, pp. 387 y ss.

de misas era pedir indulgencia al papa. Cuenta Dimas Serpi, en su *Tratado de purgatorio*, de 1609, que una iglesia que tenía sobradas once mil misas consiguió sustituirlas por ciertas obligaciones de coro, de forma que, en quince días, se queja el autor, solucionaron por la puerta falsa lo que hubiesen tardado muchos años en cumplir, con el consiguiente perjuicio para las almas afectadas.³⁴

Entre todo este mercadeo espiritual brota también alguna idea razonable. Así, en determinadas iglesias solo se hace una misa de aniversario al día, misa cantada y sin prisas de gorigori, pero válida para todos aquellos parroquianos cuyo aniversario se celebra ese día. Dice Serpi que, en estos casos, los deudos han de encargar la misa sabiendo que tal es la costumbre de esa iglesia, sin que se sientan engañados porque una misa se aplique por varios difuntos y sin que mermen los efectos sufragantes de la misma.³⁵

6. Ejemplos cercanos

Como hemos dicho esta práctica subsistió hasta el tercer cuarto del siglo xx, lo que significa que las técnicas de la historia oral pueden venir en nuestra ayuda. Los informantes consultados, sacerdotes de bastante edad, coinciden en algunos recuerdos, situados aproximadamente entre 1930 y 1960. Así, el féretro con el cadáver se dejaba a la puerta de la iglesia, por imperativo de las normas sanitarias que ya estaban vigentes desde el siglo anterior. Por supuesto, hay cantos para el camino hasta allí y para ese momento de la llegada a la iglesia. Recuerdan también el tiempo de las vigiliat, es decir, una liturgia previa a la misa de funeral en el que los celebrantes, en ayunas si no habían oficiado misa previamente, estaban prácticamente solos en el templo. Las vigiliat eran tres, si bien no era preceptivo realizar las tres en todos los casos. El repertorio de estos oficios pertenece a los nocturnos de maitines de difuntos.

Los asistentes a la misa de funeral empezaban a llegar durante la tercera vigiliat, por poner el caso más completo. Ese hecho determinaba que las primeras dos vigiliat («vigiliat corridas» se solían denominar) se cantasen de esa manera veloz y atropellada que conocemos con el nombre de gorigori. Para ello, en las partes de texto más abundante, como son los salmos (pero no solo), se prescindía de las fórmulas de la salmodia indicadas en los libros litúrgicos y se aplicaba el texto sobre una especie de soniquete que, de acuerdo con uno de nuestros informantes, era así (Ej. 1).³⁶



Ejemplo 1: Perfil melódico del gorigori de las vigiliat corridas.
La nota con cruz puede servir para la recitación

³⁴ *Ibid.*, pp. 420-421.

³⁵ *Ibid.*, p. 415.

³⁶ Hacemos constar nuestro agradecimiento al M. I. Sr. D. José Ignacio Monte, canónigo emérito de la Catedral de Oviedo. El agradecimiento lo hacemos extensivo a nuestro buen amigo, el Rvdo. P. D. Emilio García, que hizo de amable e imprescindible intermediario para poder realizar esta consulta en agosto de 2005.

Es normal que los tratadistas de música sacra y los responsables de la liturgia se manifestasen en contra de semejante práctica, como ya se ha dicho. Ese deterioro de la dignidad del ritual induce a la broma, a la chanza y hasta a la sátira. Esas plegarias en el estilo del gorigori, tal como nos lo expresó magnífica y crudamente nuestro informante, «*nun pasen del telláu*» (no pasan del tejado).³⁷ Ciertamente, no ascienden a los oídos de Dios como lo hace el incienso de las buenas plegarias, si se nos permite recordar aquí el hermoso gradual gregoriano *Dirigatur*. Se banalizan y adquieren carácter de trámite, como si quisieran, por decirlo llanamente, quitarse el muerto de encima, como si en esos cánticos la naturalidad de la muerte fuese sustituida por la simple trivialidad. Se tornan incomprensibles por lo atropellado del canto, que se percibe más bien como un ensalmo, como una suerte de fórmula encantatoria y repetitiva con la que, insistimos, se minimiza el misterio de la muerte.

A veces, la velocidad se alía con una interpretación enérgica, como si todo estuviese en *staccato* y, si se nos permite la licencia, como si el cantor estuviese enfadado y lo manifestase con un vozarrón más de milite que de pastor de almas, una voz «de buey», por decirlo con la severa expresión de José Gutiérrez Solana utilizada en su célebre descripción de *La España negra* donde se pinta con grueso trazo un cortejo fúnebre de Santander. Quizá estemos aquí, en esta vertiente del gorigori, ante cantores que el ya citado presbítero Francisco Uriarte describe como «gimnastas pulmonares», que «no cantan, clamorean; no rezan, gritan; su canto es el pregoneo de las calles, introducido en el templo».³⁸ En este sentido, otro informante nos hizo oír esa modalidad (Ej. 2b) a la que la transcripción solo rinde una cierta fidelidad si la comparamos acto seguido con lo que sería una versión sosegada del mismo ejemplo, que ponemos en notación figurada para mayor claridad (Ej. 2a), una simple aclamación del oficio de difuntos.³⁹



Ejemplo 2a: Fragmento de la invocación tras el reposo *Libera me*



Ejemplo 2b: *Idem*, interpretada con velocidad, martilleo y omisión de sílabas

³⁷ Idem.

³⁸ Francisco Uriarte: «Memoria» al Tema 2.º. *Crónica del Congreso Nacional de Música Sagrada* (1928). Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930, p. 88.

³⁹ Vaya nuestro agradecimiento a don José Santos, que ejerció el sacerdocio en los años centrales del siglo xx, igualmente presentado para esta consulta por el P. Don Emilio García. Diciembre de 2006.

El gorigori es, por tanto, un eslabón más en la cadena del paisaje sonoro de los ritos funerarios. Este paisaje sonoro, por emplear la célebre denominación de Murray Schaeffer, está hecho a base de sonidos y silencios. Silencios, en efecto, como subraya Juan Francisco Blanco, aludiendo a las sociedades tradicionales en la España de unas pocas décadas atrás: «El silencio era consubstancial al luto. No se podía cantar, silbar, escuchar música... Se cubría con un paño el receptor de radio y el televisor. A los animales domésticos se les quitaban los cencerros y campanillas». ⁴⁰ Y sonidos, ciertamente, como el de las campanas, el de los llantos y, más veces de lo deseable, el del gregoriano fingido o gorigori.

Lo mismo que antes vimos con las misas encargadas, también los dineros obtenidos para responsos obligan a los clérigos a realizarlos no ya solo en los actos funerarios, sino también *a posteriori*. Los sacerdotes tenían un código no escrito para tasar el coste de los responsos y aquellos que eran muy cumplidores los cantaban ya pasado el entierro en proporción acorde con lo recibido, ⁴¹ con el subsiguiente riesgo (o casi certeza) de gorigori. Los encargos de misas y responsos para la salvación de las almas son el caldo de cultivo del gorigori. No es que no se cantase mal en otros oficios, pero ninguno de ellos conllevaba la potencialidad económica de los sufragios por las almas (todas las familias aportan su óbolo en la muerte de los vecinos, en parte para que se vea y en parte para recibir un trato recíproco en su día), de ahí la posibilidad de inflación y de descuido.

Dos últimas consideraciones. Solo una mirada postmoderna tolera el gorigori en tanto que actúa como contramodelo. Y si el modelo, por decirlo con Boudrillard, «es más verdadero que lo verdadero (al ser la quintaesencia de una situación)», ⁴² entonces se impone buscar, por seguir con el pensamiento del filósofo francés, «lo más falso que lo falso: la ilusión y la apariencia». ⁴³ Es en esta vertiente de la radicalidad donde habita el gorigori, pero solo asumiendo ese lado horrible y casi monstruoso podemos captar también algo de su fascinación. Este gregoriano fingido, estos cánticos veloces, descuidados y embaucadores tienen, en fin, incluso un punto *kitsch*, según nos describieron el *kitsch* autores como H. Broch, R. Egerter, G. Dorfles, L. Giesz o M. Calinescu, por aquello del mal gusto inherente a este tipo de productos y porque hay algo de fabricación en serie en su acelerada sucesión, además de por el hecho de tomar modelos *serios* que quedan trivializados en la copia, hecha con materiales baratos, como esas figuritas de plástico que encontramos en las tiendas de *souvenirs*. Claro que probablemente el verdadero reino del *kitsch* en la música sagrada –y eso sería motivo de una hipótesis e investigación distintas– no tendría su pleno advenimiento hasta los usos derivados del Concilio Vaticano II.

Mas con la llegada de los que van a asistir a la misa de funeral, retomando el hilo de nuestros informantes, ya pasadas las vigiliat «corridat» (territorio estratégico del gorigori, aunque no el único, como vimos), las cosas vuelven a su sitio

⁴⁰ Juan Francisco Blanco: *La muerte dormida. Cultura funeraria en la España tradicional*, Colección Acceso al Saber, serie Etnología n.º 1, Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado, 2005, p. 63.

⁴¹ *Idem* nota 39.

⁴² Jean Boudrillard: «El éxtasis y la inercia», en *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 6.

⁴³ *Ibid.*

y el sosiego y el «público» engrandecen el ritual. Los celebrantes abandonan el gorigori y actúan de manera más acorde con las prescripciones litúrgicas. Aunque no del todo. En las décadas centrales del siglo xx, existían otra serie de prácticas vinculadas a los oficios de difuntos que ponen en entredicho la supuesta unificación gregoriana que tanto se impulsó desde el decreto papal de 1903. Constituyen otro género de gregoriano fingido, pero ahora con intención y resultados diamétricamente opuestos a los derivados del gorigori. O, en otra línea, muestran pervivencias del antiguo canto llano propio de la tradición española⁴⁴ y de otras tradiciones melódicas, decimonónicas en buena medida. Pero esa es otra historia.

⁴⁴ Ismael Fernández de la Cuesta, «La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X», AA. VV., Actas del simposio internacional Dan Pío X y la Música (1903-2003), *Revista de Musicología* xxvii, 1, 2004. Ed. M. Lambea.

Los himnos del oficio ovetense de Santa Eulalia de Mérida*

I. Introducción

Dos son los objetivos de las siguientes líneas: primero, documentar la existencia de la parte musical (de la que no se da ninguna noticia en la bibliografía clásica sobre el tema) de uno de los oficios ovetenses de Santa Eulalia de Mérida, en concreto el compuesto en el siglo XVII; segundo, dedicar una especial atención a los tres himnos de dicho oficio y estudiar sus características literario-musicales. Presentamos en el Apéndice II la transcripción a la notación cuadrada actual de la versión conservada en un manuscrito de la Catedral de Oviedo. Como complemento, en el Apéndice I, añadimos una traducción de los himnos al castellano, realizada en el siglo XVIII –en el México colonial– por Manuel Joseph de la Ribas.

No es la primera vez que nos referimos al oficio de Santa Eulalia de Mérida, según fue concebido en el Oviedo del siglo XVII, de donde pasó a formar parte del santoral hispano en los breviarios de esa época. Sin embargo, dos de las ocasiones en que esto ocurrió no tienen propiamente un carácter académico. Nos referimos a unas notas al programa y a un artículo de prensa.¹ Una tercera oportunidad –un tanto colateral– nos vino dada al participar en un libro institucional y no venal sobre Antón de Marirreguera,² el poeta que en nuestra lengua vernácula honró a Santa Olaya por las mismas fechas en las que se sitúa el oficio del que aquí tratamos. Estas circunstancias explican que consideremos oportuno, por una parte, reiterar en esta publicación algo de lo ya dicho en las ocasiones citadas y, por otra, prestar una especial atención a los tres himnos del oficio, por ser la parte más relevante y singular del mismo.

* Publicado en *Memoria ecclesiae*, n.º 35, 2011, pp. 453-468.

¹ MEDINA, Ángel: «Notas al programa». *Concierto de música sacra. Maestros de Capilla de la Catedral de Oviedo*. Iglesia Mayor de San Pedro de Gijón, 23 de marzo de 1996. MEDINA, Ángel: «Música para la niña mártir», *La Nueva España*, 1 I-XII-2001, suplemento *La Nueva Quintana*, pp. 1-2.

² MEDINA, Ángel: «Dos notes sobre la música asturiana en tiempu de Marirreguera: El oficio de Santa Eulalia y Las Pasiones ovetenses», en VV.AA.: *Antón de Marirreguera y el Barrocu Asturianu*. Libro conmemorativo del Día del Libro Asturiano. Gobierno del Principado de Asturias. Oviedo, 2000, pp. 81-89.

2. El texto del oficio

A diferencia de lo que ocurre con la música, los interesados en la devoción a Santa Eulalia de Mérida no tienen ningún problema para acercarse a los textos que conforman su oficio. La edición de los oficios propios de la Diócesis de 1786, con variadas referencias en las notas introductorias a la tradición y aprobación del oficio en el siglo XVII, podría servir de ejemplo,³ pero no fue la primera ni la única vez en que dicho rezo se llevaba a la imprenta. Los breviarios romanos también lo incluyen en la sección dedicada al santoral hispano, a partir, naturalmente, de la extensión del rito a los reinos hispánicos por la autorización de la Sagrada Congregación de Ritos, lo que ocurrió a finales de 1690 y comienzos de 1691.⁴

Los textos proceden en parte del oficio de virgen y mártir, pero fueron admitidos una serie de lecturas y cantos específicos propios, sobre todo en el segundo nocturno. En ellos se narra la vida de Santa Eulalia e incluso la fortuna de sus reliquias. En la quinta lectura se nos dice que, después de que su culto se hubiese extendido ampliamente en los siglos siguientes al martirio (que tuvo lugar el 10 de diciembre del año 304, siendo pretor Calpurniano), la invasión sarracena trajo una gran devastación, por lo que el rey Silo organizó una expedición a Mérida para rescatar las reliquias de la santa y traerlas a la iglesia de San Juan Apóstol de la corte de Pravia, como valioso «trofeo de su victoria».⁵ Alfonso II el Casto las trasladaría a Oviedo y, ya en el XVIII, contarían con una capilla propia. En la sexta lectura hay una alusión a un antiguo oficio, elaborado en tiempos del Obispo Pelayo, que se hace proceder de la diócesis norbonense, «ornado con peculiares antífonas y responsorios».⁶ No se conserva dicho oficio, lamentablemente, pero no nos extraña esta procedencia, habida cuenta del relevante papel de dicha diócesis en ese periodo y aún antes.

En efecto, el oficio al que nos referimos aquí no es el que acabamos de citar, sino el nacido en torno al grandísimo culto que se profesaba a Santa Eulalia en la diócesis y, muy en particular, en la ciudad de Oviedo durante los siglos de la Edad Moderna. Es evidente que antes de la redacción definitiva del oficio existía una liturgia distinguida para honrar a la santa. Pero se hace necesario mejorar dicha liturgia ante la nueva situación. Así, el cabildo catedralicio del 14 de noviembre de 1639 (ya aprobado el patronazgo de Santa Eulalia por Roma) comisiona al maestrescuela y al arcediano de Tineo para, en relación con el culto a Santa Eulalia, «remediar y emendar en el cuadernillo del ovispo».

³ *Officia propria Sanctorum Ovetensis Ecclesiae et Dioecesis*. Madrid, 1786, Imprenta de Benito Cano.

⁴ GARCÍA SÁNCHEZ, JUSTO: *Santa Eulalia de Mérida, Patrona de Oviedo y Asturias (Siglo XVII)*. Oviedo, 1995, Ayuntamiento de Oviedo, p. 193.

⁵ *Officia...* p. 86.

⁶ *Ibid.*

3. La música

Las décadas centrales del siglo xvii son claves en cuanto a la consolidación institucional del culto a Santa Eulalia de Mérida. Como ya dijimos, se consigue el permiso papal para el patronazgo (1639), pero no menos relevante es la autorización de Roma en 1669 para celebrar la fiesta de la Traslación el 7 de septiembre.⁷ En realidad, esta segunda fiesta pasa a tener mayor protagonismo que la del propio martirio, el 10 de diciembre. El oficio es igual para ambos casos, a excepción de determinados detalles que el libro de los *Officia propria* antes citado indica convenientemente. Otro punto a favor de la importancia del día de la Traslación es que, en 1669, según documentos de la Santa Congregación de Ritos publicados por Justo García, se autoriza a la diócesis ovetense para recitar el día de la festividad de Santa Eulalia (o sea, en diciembre) los «himnos, antífonas y responsorios que se recitan el día de la Traslación».⁸ La expresión latina *recitari*, no alude simplemente al hecho de «ser recitados», pues tratándose de himnos, antífonas y responsorios, estamos hablando de la parte estrictamente musical del oficio y, en una fiesta doble con octava como era esta, vale tanto como «ser cantados». O sea, que esos himnos, antífonas y responsorios de la Traslación podían cantarse exactamente igual en el día en que se recuerda el martirio. Estamos, pues, ante el asentamiento definitivo de la parte estrictamente litúrgica del culto a Santa Eulalia, incluyendo la música como elemento imprescindible del rezo u oficio de la patrona.

Aquí es donde viene nuestra aportación, pues el excelente libro de Justo García, tantas veces citado, no entra en este aspecto. Realmente podría pensarse que o no existió o no se ha conservado la música que adora las palabras de las antífonas, himnos y responsorios del oficio de Santa Eulalia. *Sin embargo, existió y se conserva en los libros de coro de la Catedral de Oviedo.*

Estos *libros de coro* (cantorales de canto llano o gregoriano, por emplear expresiones menos exactas y más habituales hoy que entonces) están en la sala alta del Archivo Capitular y son la única parte del fondo musical histórico no catalogado en la fecha en que se publica este libro. De todos modos, existe un antiguo inventario (en una carpeta en la misma sección del archivo), que hemos revisado, pero solo como punto de partida para una catalogación personal y más completa, que diversas circunstancias nos han impedido concluir. Ello nos permitió conocer de primera mano los contenidos de dicho fondo y así dimos con la parte musical del oficio de Santa Eulalia.

Dichos libros de coro tienen en su mayoría una numeración en el lomo y son varios los que remiten a la patrona. El oficio de la Traslación figura en dos de ellos, el 14 y el 20, en ambos casos en sus veinte primeros folios. Son la fuente más completa e importante para estudiar este rezo propio. Los libros 16 y 21 tienen elementos complementarios del oficio.

⁷ GARCÍA SÁNCHEZ, JUSTO: *op. cit.*, p. 185 y ss.

⁸ *Ibid.*, p. 192.

4. Características literarias y autoría de los himnos del oficio ovetense de Santa Eulalia de Mérida

La edición y estudio de todo el oficio de Santa Eulalia, con todos sus textos y sus músicas litúrgicas, requeriría muchísimo más espacio del disponible en esta ocasión. Por ello, nos centramos en los himnos del mismo. Los himnos de que tratamos son los tres siguientes: *Virginis laudes* (Vísperas), *Infremit praetor* (Maitines) y *Lampades postremo* (Laudes).

La técnica de composición literaria empleada es común a los tres. Se trata de himnos contruidos en seis estrofas sáficas. Ello significa que cada estrofa tiene tres versos sáficos y se cierra con uno adónico. En otros términos, tres versos de once sílabas y uno de cinco, con una base rítmica que proviene de la métrica clásica. Véase cualquiera de los versos adónicos, como «sanguine partas», «numina vana», «Caesari placens», etc., que se encuentran en el primero de los himnos. Bien se advierte que la horma originaria de este verso es un dáctilo (larga, breve, breve: -vv) y un espondeo (larga, larga: - -). Si atendemos no solo a la duración sino a la acentuación, en esos versos adónicos con los que estamos ejemplificando, se destacan las sílabas 1 y 4 (*sanguine partas*, etc.). Desde tiempos muy antiguos, como es bien sabido, la poesía latina postclásica fue limitando el criterio estricto de las duraciones y dando más valor a un sistema de intensidades.

El poeta autor de estos himnos utiliza otro recurso que es común a los tres. Se trata de la última estrofa de cada himno, que es la misma en todos ellos. Pero, además, siguiendo una costumbre no extraña en el género himnódico, la estrofa procede a su vez de otro himno, en concreto del célebre *Ut queant laxis*, para la festividad de San Juan Bautista, que se acoge igualmente a la estrofa sáfica.

La elección de la estrofa conlleva una serie de valores añadidos. Si uno repasa las páginas de los actuales libros litúrgicos, como el *Liber Hymnarius* o el *Anti-phonale Monasticum*, reparará en que no es una estrofa de demasiado uso en el fondo himnístico que sigue activo en la Iglesia con carácter general. Sin embargo, las investigaciones de Carmen Julia Gutiérrez han demostrado que «la proporción de poemas sáficos es mayor en España que en el resto de Europa».⁹ La misma autora sitúa porcentualmente este tipo de metro en un 9,35 %, o sea, en tercer lugar de entre los usados, muy por debajo del 57 % que ostenta el dímetro yámbico y relativamente cercano al tetrámetro trocaico (14,38 %).¹⁰ Aunque su estudio se refiere a los siglos x al xv, nos parece oportuno subrayar ese gusto hispánico por el verso sáfico.

Pero, por otra parte, no debemos olvidar el carácter de este tipo de versos, marcado por su amplio vuelo, por la propia extensión de los versos y por el ritmo interno de los mismos, con ese toque cadencial y contrastante del adónico final, con sus cinco sílabas ordenadas según el contundente diseño antes señalado. En efecto, la sáfica es una estrofa propia para lo solemne. Y como tal ha tenido que ser elegida por su autor –no casualmente– para una historia tan dramática como

⁹ GUTIÉRREZ, Carmen Julia: «Himno». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Ed. Emilio Casares, Madrid, 2000, SGAE, t. VI.

¹⁰ *Ibid.*

la vivida por la niña mártir. En el Apéndice I ofrecemos una traducción del siglo XVIII, que facilitará la comprensión de estas obras al lector no experto en lenguas clásicas y que tiene también la importancia de haber sido publicada en México, durante los tiempos coloniales.

La autoría de los himnos es un tema sobre el que hay más de una opinión. Tenemos los datos sobre los responsables de gestionar el oficio de la patrona (sobre todo para la festividad de la Traslación, de la que ya hemos señalado su carácter de culminación litúrgica de las honras a la santa), entre los que destaca el arcediano de Tineo, don Andrés de Llanes.¹¹ Pero gestionar la autorización del oficio no implica en absoluto que la autoría de los textos corresponda a quien la Catedral haya encargado para este trabajo. Y menos aún para el caso de los himnos, que tienen unas características y unas preocupaciones literarias muy especiales. En el conjunto del oficio hay piezas que se toman directamente del común de las celebraciones de virgen y mártir. Otras, sin embargo, se refieren a la historia específica de la santa y fueron elaboradas desde Oviedo. Entre ellas, los himnos ofrecen un grado de originalidad muy por encima de las demás composiciones. No es lo mismo un elaborado himno en metro clásico que una simple antifona o responsorio de carácter narrativo.

El oficio de la Traslación de Santa Eulalia fue elaborado por el maestro y doctor Manuel Serrano de Paz, catedrático de la Universidad de Oviedo, según la opinión mayoritaria de los autores que se han referido al tema, entre ellos el P.Risco o Fermín Canella. Por su parte, Justo García -en tiempos mucho más recientes- no la desmiente en su documentado estudio. No es, en todo caso, un tema cerrado. Pensamos que la consulta de las poesías del certamen poético dedicado a Santa Eulalia, publicadas en 1667 por don Felipe Bernaldo de Quirós, podría añadir una cierta luz, porque en él participó Manuel Serrano de Paz con varias poesías. La composición titulada «Canción Real»,¹² por ejemplo, presentada dentro de la sección cuyo asunto era la parte del fuego de Santa Eulalia, ofrece la imagen de la cal viva sobre el cuerpo de la muchacha, las heridas de los afilados garfios, la cándida paloma que asciende al cielo, etc., pero no basta para establecer irrefutablemente la identidad de autoría, dado que los hechos legendarios recogidos en las diversas narraciones sobre la santa son los mismos, prácticamente, en todas las fuentes. También es verdad que esta composición brilla a más altura que otras muchas de la colección, con un sólido manejo de los versos de arte mayor. Manuel de Paz, como catedrático, como «autor latino cartel de llamamiento»¹³ en el certamen poético habido con motivo de las exequias de Felipe IV y como poeta de Santa Eulalia, sigue siendo, pues, la mejor candidatura para la mencionada autoría de esta parte del oficio y probablemente del conjunto del mismo.

¹¹ GARCÍA SÁNCHEZ, JUSTO: *op. cit.*, p. 69.

¹² BERNALDO DE QUIRÓS Y BENAVIDES, Felipe: *Certamen poético a la gloriosa virgen y mártir Santa Eulalia, Patrona del Obispado y Ciudad de Oviedo y del Principado de Asturias*. Valladolid, 1667, Imprenta de Inés de Loredó.

¹³ CANELLA, Fermín: *Historia de la Universidad de Oviedo*. Oviedo, 1903-1904. Reimp. Universidad de Oviedo, 1985, p. 61.

5. La música de los himnos

La música, por su parte, está escrita en el segundo modo gregoriano o *protus* plagal.¹⁴ No comprenderíamos bien el canto gregoriano y menos aún el género himnódico si creyésemos que un nuevo himno (desde el punto de vista de la letra) habría de llevar una nueva música. Es sabido que una determinada música puede servir para himnos distintos. Pero más allá de esta realidad, la propia composición en gregoriano implica el uso de una serie de fórmulas o centones, bien para la entonación, bien para las cadencias o para partes intermedias, con las que el compositor trabajaba logrando una variedad *de becho* que el análisis de los elementos aislados parecería desmentir.

La música es casi la misma para los tres himnos, lo que se explica por la homogeneidad métrica de los mismos. Los matices que los diferencian en lo musical son pocos, sutiles y tienen que ver con la propia división interna de los versos. Por ejemplo, el tercer himno es hipermétrico. Es, pues, obligado adaptar la melodía, como se puede ver, por no ser demasiado prolijos, simplemente comparando el primer inciso de este himno con el de los otros dos en el Apéndice II.

La música parte de fórmulas características del modo usado e incluso de modelos concretos de himnos escritos en este modo, con las correspondientes adaptaciones al nuevo texto. El himno *Iste confessor* puede considerarse como la referencia o modelo más directo en el arranque de la música. El primer miembro de este himno y el comienzo de los de Santa Eulalia son casi idénticos.¹⁵ Existen incluso concomitancias puntuales con otros himnos en otras secciones de la composición en las que no nos vamos a detener.

Estamos, pues, ante unos himnos que siguen las pautas musicales del género en lo musical y que son novedosos en la parte textual. Pero la significación de estos himnos estriba sobre todo en su propia existencia y en su proyección, junto con lo demás del oficio, hacia el resto de las diócesis de los reinos hispánicos. No existen estudios sobre la himnodia de la Edad Moderna en España, por tanto, no podemos ni siquiera suponer el número de himnos originales. Sin embargo, los datos sobre los cinco últimos siglos de la Edad Media en España, publicados por Carmen Julia Gutiérrez, nos dicen que de los casi 5000 himnos catalogados por ella a partir de numerosos manuscritos, el saldo de textos diferentes asciende a 339, pero los conocidos únicamente por fuentes españolas son 58.¹⁶ Estos datos se refieren a los himnos de rito romano, pues la himnodia de la liturgia hispánica es un caso aparte. La consecuencia es que Oviedo proporciona tres nuevos himnos al corpus himnódico estrictamente español, lo que no deja de ser una cantidad significativa y respetable. Pero, además, lo proporciona con un nivel de presencia y extensión que alcanza los honores de la parte correspondiente al santoral hispano en los breviarios de la época. La pregunta surge de inmedia-

¹⁴ Por cierto, el *protus* es también más frecuente en España que en el fondo general, según Carmen Julia Gutiérrez, *art. cit.*

¹⁵ Nos referimos exactamente al que puede consultarse en el *Antiphonale Monasticum*, p. 668, pues se trata de un himno con varias ubicaciones litúrgicas, como se puede comprobar en el citado antifonario.

¹⁶ GUTIÉRREZ, Carmen Julia: *art. cit.*

to: ¿cuántos himnos nuevos hay en esta sección del breviario?, ¿cuántos que no estén documentados en el fondo histórico general? La respuesta realza más la aportación ovetense, pues solo unos pocos oficios, principalmente los varios de Santiago, y los de los santos Emeterio y Celedonio, santas Justas y Rufina, santos Justo y Pastor, san Fructuoso y algún otro, ofrecen singularidad de diverso grado en el repertorio hímico. O sea, una veintena aproximadamente -hablamos solo al nivel de lo admitido en el breviario para todos los reinos hispánicos-, de los que tres son precisamente los aquí estudiados, los concebidos en Oviedo y los que desde esta diócesis se llevaron a las demás.

6. Polifonía para los himnos de Santa Eulalia y sugerencia final

Los himnos de Santa Eulalia son, desde luego, una creación tardía en este género. Sin embargo, hay un detalle que los sitúa mucho más de lleno en los usos musicales de la época en que fueron compuestos. Nos referimos a la existencia de al menos una composición polifónica (a cuatro voces) sobre el texto de los himnos.¹⁷ Lo normal era en estos casos alternar la sobria melodía gregoriana con la riqueza de las cuatro voces habituales en el llamado *canto de órgano*. Se trata de una práctica perfectamente atestiguada que contribuye a un mayor esplendor del culto. Ya no son los clérigos que participan en el rezo los que cantan los himnos completos en gregoriano, sino que cantan tan solo estrofas alternas, para que los cantores especializados de la capilla catedralicia se hagan cargo de las otras estrofas mediante las técnicas de la polifonía clásica. Sin embargo, esta pieza polifónica presenta en el tenor una clara disposición de *cantus firmus* que en realidad no corresponde a la base gregoriana de la que debería salir. Es más, parece un modelo de primer modo, no del segundo en que están escritos nuestros himnos. Es como si hubiese existido más de una música para estos himnos, algo de lo que, por el momento, no podemos sino conjeturar.

Recuperamos, en fin, una apreciación que ya hiciéramos en una de nuestras anteriores aproximaciones al tema, cuando recordábamos las numerosas composiciones que atesora el Archivo Capitular relativas a Santa Eulalia de carácter paralitúrgico para voces e instrumentos: «Una antología de las músicas compuestas para Santa Eulalia durante los siglos xvii y xviii sería una manera perfectamente viable para describir lo que fue el Barroco musical asturiano y su tránsito a las concepciones clasicistas».¹⁸ Ahora añadiremos que una antología así solo podría abrirse, solemne y mercedamente, con propio oficio de la patrona, del que estas notas sobre los himnos y su edición son tan solo un modesto avance de lo que otros podrán hacer con mejor tino.

¹⁷ ANÓNIMO: *Virgines laudes*, himno a 4 voces. Libro de Polifonía n.º 7, ff. Jv-4r.

¹⁸ MEDINA, Ángel: «Dos notes...». *Art. cit. vide nota 2.*

APÉNDICE I

Traducción castellana de los Himnos del Oficio de Santa Eulalia de Mérida por
D. Manuel Joseph de la Ribas

1. Nota introductoria

La traducción que incluimos en este apéndice es obra de D. Manuel Joseph de la Ribas, preceptor de Latinidad en la Ciudad de México. Por Palau sabemos que hubo tres ediciones de su *Grammatical construcción de los himnos eclesiásticos en México* (1738, 1741 y 1747) y una en Madrid (1768). Por otra parte, Fray Joseph de la Calzada, lector de Sagrada Teología y religioso descalzo de San Francisco, es el responsable de una nueva edición, «segunda vez corregida y reimpresa», de nuevo en Madrid, en 1776. El título completo de esta edición, que ha sido la que nosotros hemos manejado, es el siguiente: *Grammatical construcción de los himnos eclesiásticos, dividida en siete libros, por el orden del Breviario Romano. Explicación y medida de sus versos*. Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1776.

En una breve introducción, el autor (De la Ribas) nos dice que esta obra la escribe para mejor realizar con los discípulos su tarea como profesor. Critica tanto las traducciones literales como las libres en demasía, «y así he procurado el medio», asegura. Por otra parte, pensando de nuevo en los estudiantes, anota al margen algunas de las figuras literarias que se van sucediendo en el texto.

Una última precisión. Dado que la traducción la hace prácticamente palabra a palabra (o sea, colocando una o unas pocas palabras en el latín original y acto seguido la traducción correspondiente a esas determinadas palabras, por ejemplo: *Praetor* el juez, *infremit* brama, *frendetque* y se indigna ...), no existe una puntuación que forme parte de la traducción, por lo que hemos tenido que proponerla nosotros. Así, separamos las estrofas entre sí en todos los casos e introducimos la puntuación interna mínima que resulte la más adecuada en cada caso, especialmente cuando, de no hacerlo, podría deducirse alguna ambigüedad. La traducción ocupa las páginas 147-151 de la edición citada.

2. La traducción

Diciembre
Fiesta de Sta. Eulalia de Mérida.

A Vísperas
[*Virginis laudes*]

Cantamos las alabanzas de una casta virgen, que, habiendo coronado sus sienes con mil guirnaldas, mereció alcanzar doblados triunfos adquiridos con el martirio.

Salió presurosa de la casa de su padre; ni teme a la noche, ni tiene horror a la oscuridad, sino que la disposición del Cielo le manifiesta los zarzales, con luz que la guía.

Entré, pues, con paso veloz, a la ciudad de Mérida; se presenta ante el cruel tribunal del juez, convenciéndole que aquellas ciegas, ignorantes gentes, adoraban falsas deidades.

El juez procura ablandar el ánimo de la niña con palabras dulces y con ardides; mándala que ofrezca, por lo menos, piadosos inciensos a los ídolos, agradando al César.

Ella no concedió, ni consistió a las falsas proposiciones: ningunas promesas la ablandaban, aparta sus sentidos o no da oídos a los inicuos, resiste las olas como dura peña.

Tenga la honra de Dios Padre y de Dios Hijo engendrado y tenla tú, oh, Espíritu Santo, que siempre eres igual virtud de entrambos siendo un solo Dios, por todas las edades del tiempo, amén.

A Maitines
[*Infremit Praetor*]

El juez brama y se indigna, con enojo dispone azotes; todos estos tormentos juntos en vano mueven a la niña; ella misma también, más fuerte, contradice al tirano.

Los sangrientos garfios despedazan las carnes, mas esta virgen, cantando las heridas heridas, se alegra y celebra las victorias de Cristo con voz sonora.

Esto ayuda que yo lea los señalados rasgos teñidos con sangre, con los cuales, ¡oh Cristo muy grande! Se pintan los santos vencimientos de tu grande nombre.

Dijo esto, mas el juez, llevado del enojo, le baña los pechos con aceite hirviendo. Demás de esto le quema el cuerpo con cal viva, con baños hirviendo de agua.

Mas, con todo, ninguna pavesa, ni la más pequeña de la viva cal o del derretido plomo, daña a Eulalia, esta hermosa mártir, habiendo experimentado todas las cosas sin que le injuriasen.

Tenga la honra de Dios Padre y de Dios Hijo engendrado y tenla tú, oh, Espíritu Santo, que siempre eres igual virtud de entrambos siendo un solo Dios, por todas las edades del tiempo, amén.

A Laudes
[*Lampades potremo*]

Finalmente, le arrima antorchas ardiendo a esta virgen amarrada, la cual virgen pasó al pecho el fuego que volaba a la cabeza y tragó el fuego, chupándolo y recibiendo, la boca abierta.

Su espíritu recibió la forma de paloma, la cual, volando, entra al brillante Cielo; huyendo el verdugo tembló, dejado el cuerpo solo.

El cielo cubrió los desnudos miembros, tan cruelmente atormentados, con nieve que cayó; esta blanca nueva da a aquel santo cuerpo estos magníficos vestidos.

Oh, virgen Olaya, tú que eres firme columna de la ciudad de Mérida, favorece benigna a los fuertes asturianos que atribuyen siempre a ti, que eres su patrona, todas sus prosperidades.

Oye tú el ofrecimiento que nosotros rendidos hacemos de buena gana; también por los favorables tiempos concede que te cantemos los santos versos.

Tenga la honra de Dios Padre y de Dios Hijo engendrado y tenla tú, oh, Espíritu Santo, que siempre eres igual virtud de entrambos siendo un solo Dios, por todas las edades del tiempo, amén.

APÉNDICE II

Edición de los Himnos de Santa Eulalia de Mérida

1. Nota previa

Siguiendo el uso propio de los libros litúrgicos y de nuestras fuentes, escribimos solo la música de la primera estrofa, pues es la misma para todas las demás. En cuanto a la notación del manuscrito ovetense de donde hemos sacado la música solo cabe decir que no ofrece especiales problemas, pues se trata de notación cuadrada de color negro sobre pentagrama de líneas rojas, clave de Fa en 3.^a y uso del *custos* o guion. Sin embargo, sometemos algunas grafías a las normas actuales de la notación cuadrada, como por ejemplo la de algún *pes* cuya segunda nota no está sobre la anterior sino girada a la derecha, o escribimos el *porrectus* con el trazo oblicuo propio de la notación normalizada. La plica ascendente también carece de sentido preciso en una notación en la que no hay ningún sistema mensural (lo que sí ocurre en otros himnos), de modo que no la reproducimos en nuestra transcripción. También actualizamos la grafía del *quilisma* y de los grupos *subpunctis*.

Las barras de inciso, miembro y frase son nuestras, ya que no existen en el original, como es habitual en la época. Los posibles intérpretes de estos himnos darán primacía al sentido del texto y, en algunas estrofas, necesitarán prescindir o limitar el valor de las barras mínimas. Lo mismo decimos del *punctum mora vocis* del final. Sí lo es, y así ocurre en nuestros libros de coro, la separación de los neumas correspondientes a cada palabra con una fina línea -vírgula- que atraviesa la pauta. Hoy día carece de sentido su reproducción. En suma, presentamos una edición que será plenamente familiar a los interesados en el repertorio gregoriano, así como a cualquier comunidad religiosa donde haya una mínima práctica gregoriana, lo que no ocurriría con la notación de puntos que es más indicada para ediciones eminentemente musicológicas. Se ha utilizado un programa informático -Grégoire 1.0- que nos gusta especialmente, pues reproduce muy cercanamente la bella tipografía de las ediciones litúrgicas clásicas, como la del *Liber Usualis*. Pablo Laspra fue el encargado de copiar nuestra transcripción, por lo que hacemos constar nuestro agradecimiento.

La referencia al lugar donde aparecen los himnos es la siguiente: *Virginis laudes*, Libro de coro n.º 20, ff. 17r.º-18r.º. *Infremit praetor*, Libro de coro n.º 20, ff. 18r.º-19v.º. *Lampades postremo*, Libro de coro n.º 20, ff. 19v.º-20v.º. El Libro de coro n.º 14 copia el mismo oficio de la Traslación en los primeros 20 folios, como en el anterior, estando situados los himnos exactamente en el mismo lugar. Para el *amen*, no anotado en los libros de coro, utilícese el habitual del primer y segundo modo: primera sílaba, *torculus* sobre la tónica, Re Mi Re; segunda sílaba, *pes* Do Re, ambas notas con *punctum mora vocis*. (Véase el *Antiphonale Monasticum*, p. 1231).

HYMNUS AD VISPÉRAS

[II]

ir-gi-nis lau-des ca-nimus pu-di-cae, mil-le quae ser-tis re-di-mi-ta frontem

Du-pli-ces palmas me-ru-it re-fe-rre sangui-ne partas.

*Testa festina egreditur paterna;
Nec timet noctem, pavet aut tenebras
Praevia sed luce aperit rubeta
Caelicus ordo.*

*Intrat et passu Emeritam veloci:
Judicis durum stetit ad tribunal,
arguens caecas venerare gentes
Numina vana.*

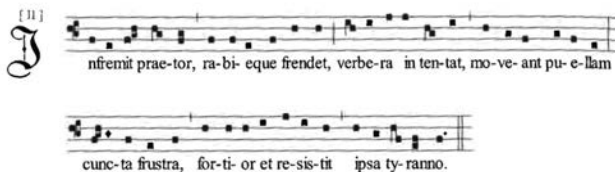
*Dulcibus verbis, studiisque tentat
Praetor emollire animum puellae,
Offerat saltero pia thura Divis,
Caesari placens.*

*Illa fallaces renuit loquelas;
Nulla promissa alliciunt, iniquis
Pemegat sensus: velut alta rupes
Fluctibus obstat*

*Sit decus Patri, genitaeque Proli,
Et tibi campar utriusque virtus,
Spiritus semper, Deus unus omni
Temporis aevo. Amen.*

HYMNUS AD MATUTINUM

[11]



nfremít prae-tor, ra-bi-eque frendet, verbe-ra in ten-tat, mo-ve-ant pu-e-lam
cunc-ta frustra, fór-ti-or et re-sis-tit ipsa ty-ranno.

*Ungulae carnes laniant cruentae;
Virgo sed plagas numerans hiulcas
Gaudet, et Christi celebra! Triumphos.
Voce sonora.*

*Praestat inscriptos apices notare
Purpura tinelos, quibus exarantur
Nominis magni alma tui trophaea
Maxime Christe.*

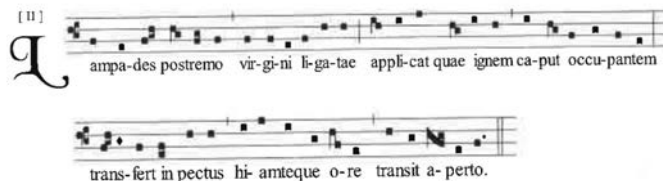
*Inquit: at praetor furiis prebensus
Balneat fervente oleo mamillas:
Calce, tum rivis fervidis aquarum
Corpus adurit.*

*Attamen calce, ex liquidove plumbo
Nulla nec parva Eulaliam favilla
Laedit, experta omnia temperata
Virgo decora.*

*Sit decus Patri, genitaeque Proli,
Et tibi compar utriusque virtus,
Spiritus semper, Deus unus omni
Temporis aevo. Amen.*

HIMNUS AD LAUDES

[11]



Q ampa-des postremo vir-gi-ni li-ga-tae appli-cat quae ignem ca-put occu-pantem
trans-fert in pectus hi-anteque o-re transit a-pto.

*Spiiritus formam recipit columbae,
Quae volans caelum penetrat corsucum:
Contremit lictor fugiens, relicto
Corpore solo.*

*Membra tan saeve lacerata nuda
Contegit caelum nive decdiente:
Donat haec pura Attalicos amictus
artubus almis.*

*Virgo, quae es firma Emeritae columna,
astures fortes foveas benigna:
Qui tibi semper referant Patronae
Omnia fausta.*

*Audias quod nos ferimus lubenter
Supplices votum: recipe et secunda
Tempora indulge, ut tibi personemus
Carmina sancta.*

*Sit decus Patri, genitaeque Proli,
Et tibi compar utriusque Virtus
Spiritus semper, Deus unus omni
Temporis aevo. Amen.*

La guitarra fronteriza de Vargas y Guzmán y su particular notación para el rasgueado*

I. Preliminar desde la música

En el verano de 2014 acudimos al Festival de Música Antigua de Gijón (Asturias) para participar, entre otras actividades, en una mesa redonda sobre la guitarra de seis órdenes. Pese a lo específico del tema, lo cierto es que hubo numeroso público, acaso como provechoso preludio al concierto que acto seguido iba a ofrecer el extraordinario guitarrista Fernando Espí. El director del Festival -Manuel Paz, igualmente experimentado intérprete de guitarra- hizo una cálida presentación del músico y subrayó lo poco frecuente que resultaba, incluso entre profesionales, disfrutar de un concierto exclusivamente dedicado a la guitarra de seis órdenes. Pues, en verdad, los guitarristas que abordan el repertorio antiguo con cierto criterio tocan a veces una pequeña parte de su recital con una guitarra de seis órdenes, pero en seguida vuelven a la de cinco o saltan a la guitarra romántica (o posterior) de seis cuerdas simples. Y así ocurre que la guitarra de seis órdenes sigue siendo una gran desconocida en un país que escribió páginas decisivas en la historia de esta modalidad del instrumento. La de Juan Antonio de Vargas y Guzmán y su *Explicación de la guitarra* es una de esas páginas de oro y se firmó en ambas orillas del Atlántico. Por eso, el exitoso recital de Fernando Espí -que incluía obras de Moretti, Ferandiere y Laporta, entre otros- se abrió precisamente, como era de justicia, con unas sonatas de Vargas y Guzmán.

El aficionado a la música antigua puede experimentar una sensación parecida -ya en el ámbito de la fonografía- con la audición del disco *De gusto muy delicado*,¹ monográficamente dedicado a la música española del siglo XVIII para guitarra de seis órdenes. El intérprete es Thomas Schmitt, guitarrista y musicólogo. Este disco constituye una novedad y una delicia en todos los sentidos. Vargas y Guzmán está particularmente bien representado. Por una parte, incluye las tres

* Publicado en *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vibuela*, n.º 21, 2015, pp. 7-15.

¹ Thomas SCHMITT (Guitarra de seis órdenes): *De gusto muy delicado. Música española del siglo XVIII para guitarra de seis ordres*. CD. Barcelona: La Ma de Guido, 2011 (LMG2108).

primeras sonatas del manuscrito de Veracruz custodiado en México D. F. Por otra, dos didácticos minués y la hermosa «Marcha de Nápoles», todos de la fuente gaditana conservada en Oviedo. Y si en el conjunto del disco emplea una guitarra de seis órdenes de Carlos Guass, construida en 2009, en las piezas de Vargas citadas en segundo lugar utiliza una guitarra original de Lorenzo Alonso, de 1797, precisamente la misma que le sirvió a Guass de modelo (y que es propiedad del guitarrero), para realizar la fechada en 2009.

Algo está cambiando en la actual recepción de la música de Vargas y Guzmán. Una simple consulta en YouTube nos mostrará un ramillete de intérpretes que, bien en Europa, bien en América, realizan sus aproximaciones a este autor. Los hay que incluyen el bajo continuo de los originales, en tanto que otros (como hemos visto) precinden del mismo. En estos vídeos se emplean guitarras de seis órdenes y también guitarras de cuerdas simples, algunas no del todo apropiadas.

El interés por Vargas y Guzmán no es menor entre los musicólogos, de tal manera que ha ido haciéndose un lugar cada vez más relevante en la historia de la guitarra española. Volvemos sobre este autor –de quien publicamos en 1994 el manuscrito *princeps* de su *Explicación de la guitarra*, fechado en Cádiz en 1773– al hilo de su particular sistema de notación para el rasgueado. Nos complace la invitación de *Hispanica Lyra* para matizar ideas y proponer algunas nuevas reflexiones en torno a esta parte del tratado. Agradecemos igualmente las sugerencias del consejo editorial de la revista.

II. Las tres fuentes de la *Explicación de la guitarra*

Comenzaremos presentando las portadas de los tres manuscritos. Insistimos en que hablamos de manuscritos y no de supuestas e inexistentes ediciones impresas en el siglo XVIII, confusión que se ha deslizado en algunos medios por un empleo incorrecto del verbo editar. Quiere esto decir que hasta la reproducción facsímil de la fuente veracruzana de 1776 conservada en México D. F., a cargo de Escorza y Robles-Cabero (1986),² el tratado solo circuló entre unos pocos estudiosos. En 1994 arranca un nuevo impulso para su conocimiento. Ese año vio la luz nuestra edición crítica, beneficiada actualmente en cuanto a su difusión por estar disponible en la Biblioteca Virtual de Andalucía.³ En dicha edición de 1994 no solo se parte del manuscrito gaditano de 1773 –que incluye un tratado de rasgueado, inexistente en las otras dos fuentes, y música distinta a la de la fuente conservada en México–, sino que se ofrece también, en el aparato crítico, una detallada relación de las variantes de las copias de Veracruz conservadas respectivamente en la capital mexicana y en Chicago (EE. UU.).

² Juan Antonio de VARGAS Y GUZMÁN: *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música y cifra y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* (Ms. de Veracruz: 1776), eds. Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero. Vol. I. *Estudio*; vol. 2. Edición facsímil; vol. 3. *Trece sonatas para guitarra y bajo continuo*. México: Archivo General de la Nación, 1986.

³ Juan Antonio de VARGAS Y GUZMÁN: *Explicación de la guitarra* (Cádiz, 1773). (Ed. Ángel Medina). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994 (Serie Estudios Investigaciones), II+171 pp. Disponible en la Biblioteca Virtual de Andalucía.

Veamos entonces el contenido de las portadas de los tres manuscritos, pues en ellas hay significativas diferencias en cuanto al nombre del autor, la fecha, el lugar en que se firma el tratado y el título:

1. El manuscrito más antiguo es el fechado en Cádiz en 1773 y conservado en la biblioteca particular del autor de estas líneas, en Oviedo (España). Su título: *EXPLICACIÓN / De la Guitarra de Rasgueado, / Punteado, Y haciendo la Parte de / el Baxo repartida en tres Tra- / tados por su orden / DISPVESTA / Por Don Juan de Vargas, y Guz- / man vecino de esta Ciudad / de Cadiz. / Año de 1773.*

2. El segundo manuscrito es uno de los dos fechados en Veracruz en 1776, el conservado en México D. F. (Archivo General de la Nación, Galería 4, Virreinato, Secretaría de Cámara, caja 349). Su título: *E[X]PLICACION / Para tocar la Guita- / rra de Punteado/ por Mussica o Cifra, y Reglas utiles / para Acompañar con ella la Parte/ de el Baxo/ DIVIDIDA EN DOS TRATADOS/ SU AUTOR/ Don Juan Antonio de Vargas y/ Guz ma n, Professor de este Instru- / mento en la Ciudad de la Vera-Cruz. / Año de 1776.*

3. El tercer manuscrito, también fechado en Veracruz, es el conservado en Estados Unidos (Chicago, Newberry Library, Case MS VMT 582 V29e). Su título: *EXPLICACION/ PARA TOCAR LA GUITARRA DE PUNTEADO POR/ MUSICA O SIFRA, y REGLAS UTILES PARA / ACOMPAÑAR LA PARTE/ DEL BAJO/ DIVIDI- / DA EN DOS TRATADOS POR/ D. JUAN ANTONIO VARGAS Y / CUZMAN, PROFE- / SOR DE ESTE YNSTRUMENTO / EN LA CIUDAD DE VERACRUZ / AÑO DE 1776.*

Repárese en la oscilación del nombre (Juan, Juan Antonio), apellidos (Vargas, de Vargas), ubicación y fecha (Cádiz 1773, Veracruz 1776), estatuto (vecino de Cádiz y profesor en Veracruz), además de variantes textuales (cifra, sifra) muy características sobre todo del tercer manuscrito.

Nada se indica en las portadas sobre el tipo de guitarra estudiada en el tratado, pero inmediatamente se alude a la de seis órdenes, considerándola el tratadista la más usual en ese momento. Mas no olvidemos que la guitarra de cinco órdenes seguía existiendo con toda normalidad. De hecho, es citada en la *Explicación*, lo mismo que la menos frecuente de siete órdenes. La guitarra de seis órdenes es en sí misma todo un paradigma de instrumento de transición (Fig. 1). Por cierto, aunque en la ilustración del método figuran diez trastes -lo que ya tiene algo de arcaico-, en las explicaciones correspondientes se alude a doce (u ocasionalmente a trece) trastes, que llegarán a los diecisiete en el tratado de Ferandiere de 1799.

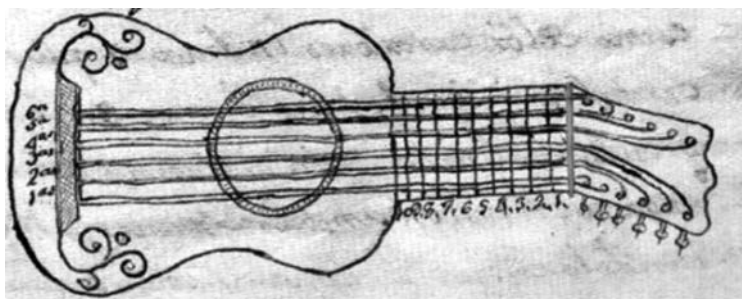


Fig. 1. Guitarra de seis órdenes. *Explicación de la guitarra* (Ms. Cádiz, 1773)

Son numerosos los aspectos teórico-prácticos en los que el punto de vista de Vargas y Guzmán ha pasado a ser tenido en cuenta en la historiografía de los últimos lustros. Cuestiones como la ornamentación, las posiciones de las manos, la afinación de las dobles cuerdas, la colocación de los trastes, el concepto de *recomposición* en algunas de las músicas incluidas en las fuentes o las inquietudes didácticas son solo una muestra de los variados intereses suscitados.

Javier Suárez Pajares –por poner un ejemplo de cómo se tiene en cuenta a Vargas y Guzmán en cualquier exposición sobre la guitarra española– parte de la abundancia de datos sobre construcción y venta de guitarras de seis órdenes que se detecta en Andalucía en la segunda mitad del siglo XVIII para concluir que dicho auge se extiende al resto de España en el último tercio del siglo precisamente «por influencia de la escuela de guitarrería andaluza». ⁴ «Y es precisamente en el contexto andaluz –añade Suárez Pajares, refiriéndose a Vargas y Guzmán– donde encontramos el primer método dedicado a la guitarra de seis órdenes». ⁵

Otro de los aspectos que Suárez Pajares ha destacado en el tratado de Vargas y Guzmán es el relativo al uso de las claves. El gaditano distingue dos claves: la de Sol para el punteado y la de Fa para la guitarra bajo. Vargas deja claro que la clave de Sol es propia para instrumentos, las de Do para voces y la de Fa para el bajo, incluyendo a la propia guitarra cuando hace la parte del bajo. ⁶ Partiendo de tal premisa, sostiene Suárez Pajares que esta es «la mejor y más temprana razón que conocemos de la adopción de la clave de Sol para escribir mensuralmente la música de guitarra», ⁷ lo que –prosigue este autor– «obliga a revisar la sugerente idea de James Tyler de que posiblemente, en la elección de una clave para escribir la música para guitarra, tuviera que ver algo el hecho de que la guitarra fuera considerada durante el barroco un instrumento agudo o que los primeros guitarristas provinieran en gran medida del ámbito profesional del violín». ⁸

No pretendemos ofrecer aquí el estado actual de la bibliografía más o menos relacionada con nuestro tratadista, pero lo cierto es que a los nombres clásicos (Robert L. Stevenson, Juan José Escorza, José Antonio RoblesCahero, Gerardo Arriaga, Carlos Arturo Flores, entre otros⁹) habría que sumar los de toda una pléyade de investigadores que siguen extrayendo enseñanzas de la *Explicación de la guitarra* de Vargas y Guzmán. Además del citado Suárez Pajares,

⁴ JAVIER SUÁREZ PAJARES: «El auge de la guitarra barroca en España», en Malcom Boyd y Juan José Carreras López (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 253.

⁵ SUÁREZ PAJARES (2000), p. 253

⁶ VARGAS Y GUZMÁN: *Explicación...*, (Ed. A. Medina), p. 49.

⁷ SUÁREZ PAJARES (2000): p. 259.

⁸ SUÁREZ PAJARES (2000): p. 259.

⁹ Véase la bibliografía de la edición de 1994, J.A. de VARGAS Y GUZMÁN: *Explicación...*, (Ed. A. Medina), pp. XLII-XLIV. En ella no se incluía la tesis sobre teoría del último autor, Carlos Arturo FLORES: *Music Theory in Mexico from 1776 to 1866: a study of four treatises by native authors* (Juan Antonio Vargas y Guzmán, Mariano Elizaga, Antonio Gómez, Felipe Larios). Ph. diss. University of Texas, Denton: 1986.

podemos mencionar a Alfredo Vicent,¹⁰ Thomas Schmitt¹¹ (ahora como musicólogo), Antonio Corona Alcalde,¹² Ricardo Aleixo¹³ o Israel Vázquez Zerecedo,¹⁴ entre los más destacados. Resulta reseñable, en el caso de Vázquez Zerecedo, que por primera vez una investigación académica de la máxima categoría –una tesis doctoral– se centra exclusivamente en la figura de Juan Antonio de Vargas y Guzmán. De modo que, si el presente es halagüeño, el futuro en torno a Vargas y Guzmán y su tratado de guitarra se presenta realmente prometedor.

III. El nuevo sistema para el rasgueado de Vargas y Guzmán

Siguiendo la tradición secular de ponderar el producto didáctico que se ofrece, Vargas y Guzmán asegura que su tratado llevará al principiante «al rico trono de la sabiduría»¹⁵ como quien asciende a través de unas gradas. Ello se hará «comenzando por lo más fácil del instrumento».¹⁶ Y lo más fácil, como cabe suponer, es la técnica del rasgueado, explicada únicamente en el manuscrito de Cádiz. En efecto, el «Tratado Primero» de los tres de que consta la versión gaditana se subtitula «De la guitarra de rasgueado». Lo interesante es que en un asunto tan maldito en esas fechas como podría ser la explicación de esta técnica interpretativa, que se va llenando de plagios, lugares comunes y anacronismos» al decir de G.

¹⁰ Alfredo VICENT: *Fernando Ferandiere (ca. 1740 - ca. 1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo*. (Biografía, obra teórica, obra musical). Madrid: Universidad Autónoma, 1996, 440 pp. Disponible en el repositorio digital de la UAM, con reciente versión en papel: *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, en edición de la UAM SERV, 2013, 382 pp.

¹¹ Thomas SCHMITT: «Componer con elegancia en el estilo sencillo», en Miguel Ángel Marín y Marius Bernadó: *La teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII. Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Kassel: Reichenberger, 2014, pp. 345-381.

— «Darle el ayre que requiere el Allegro: cuestiones acerca del carácter en la música española para guitarra en torno a 1800», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.): *Musicología global, musicología local*, DVD-ROM. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 2331-2348.

— *Arte de tocar la guitarra española. Spanische Gitarrenmusik des 18. Jabrbunderts. Spanish Guitar Music from the 18th Century*. Wien: Doblinger, Diletto musicale 1445, 2014.

¹² Antonio CORONA ALCALDE: «Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de musicología forense», *Anuario Musical*, 62, 2007, pp. 225-228.

¹³ Ricardo Aleixo, discípulo de Javier Suárez Pajares en la Universidad Complutense, está concluyendo en 2014-15 su tesis sobre la guitarra en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Paralelamente ha abierto una vía muy interesante relacionada con la presencia de la guitarra en los libros de viajes. Ricardo Aleixo: «La guitarra en España en los libros de viaje de la segunda mitad del siglo XVIII: elemento de identidad nacional», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.): *Musicología global, musicología local*. DVD-ROM. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 2313-2329.

¹⁴ Investigador mexicano que realiza su tesis doctoral en la Universidad de Koblenz-Landau (Coblenza) en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas, bajo la dirección de las doctoras Petra Weber y Lucero Enríquez Rubio.

¹⁵ J.A. de VARGAS Y GUZMÁN: *Explicación...*, (Ed. A. Medina), p. 9.

¹⁶ *Ibid.*

Arriaga y C. Bordas,¹⁷ Vargas y Guzmán empieza ya a situarse en un terreno fronterizo que no abandonará en otros muchos aspectos de su obra. Y de inmediato nos sorprenderá con una propuesta novedosa de organización y denominación de los acordes o posturas del rasgueado.

Como es sabido, los sistemas más usuales para anotar las posturas del rasgueado en la España de los siglos modernos son los denominados *catalán*, *castellano* e *italiano*. Lo que nos interesa ahora destacar es que, en ellos, la identificación de cada signo se deriva de unas específicas convenciones o códigos que, ciertamente, pueden tener su base en principios musicales (proceder por quintas, u otros recursos) pero que están poco o nada anclados a nivel de nomenclatura en el lenguaje general de la música; lo cual da como resultado que un intérprete formado en un determinado 'estilo' (así los llaman Minguet y Vargas) no está preparado, sin nuevo estudio, para leer la misma pieza escrita en los otros sistemas.¹⁸ De este modo, *án* en el estilo catalán es lo mismo que *A* en el italiano y que *I* en el castellano. Y esa *A*, que a alguno le pudiera parecer una nota en ciertas nomenclaturas antiguas y actuales (*La*), no es tal, y el acorde al que se refieren los tres signos es el de Sol mayor.

¿Cómo se plantea Vargas y Guzmán la notación para el rasgueado? Pues, en primer lugar, distinguiendo entre puntos (o sea, signos, acordes o posturas) de tres tipos: naturales, sostenidos, y bemolados. Si ejemplificamos desde la nota Sol, quedarían así representados: G, Gs, Gb, que se leerían como Gsolreut natural, Gsolreut sostenido y Gsolreut bemolado respectivamente. En los tres tipos, puede haber puntos que admitan la tercera menor y se representarían, siguiendo con el mismo ejemplo, como: G³ y Gb³ pues en este caso no habría el Gs³. Y se leerían como Gsolreut natural con tercera menor y Gsolreut bemolado con tercera menor.

El nombre del acorde es una letra de las siete guidonianas, constituyendo una denominación estrictamente musical y comprensible para los músicos de cualquier especialidad. Aunque menciona la octava, Vargas describe la tríada indicando solo el bajo, el alto y el tiple. Las letras G y A, por ejemplo, son puntos naturales. Cuando leemos sus sonidos comprobamos que se trata, en lenguaje actual, de Sol mayor y de La menor respectivamente.¹⁹ El concepto de lo 'natural' incluye acordes mayores (sobre Sol, Si, Do y Fa) y menores (sobre La, Re y Mi).

Los puntos sostenidos introducen un nuevo matiz, se nos presentan como acordes de tercera y sexta. Los bemolados tienen tercera y quinta, «o sexta, para

¹⁷ Gerardo Arriaga y Cristina Bordas: *La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950. The Guitar from the Baroque periode to the 1950s. Catálogo de la Exposición La Guitarra Española. The Spanish Guitar*. New York: Metropolitan Museum of Art. Madrid: Museo Municipal, 1991-1992, p. 72. De todos modos, el uso del rasgueado nunca desapareció y continúa plenamente vigente en muchas músicas tradicionales. Incluso no faltan creaciones académicas escritas en los siglos xx y xxi que revisitan esta modalidad de toque guitarrístico con muy variados recursos, intencionalidades y resultados.

¹⁸ Aunque se refiere al siglo xvii, el estudio más completo y reciente sobre la cifra de rasgueado se debe a FRANCISCO ALFONSO VALDIVIA SEVILLA: *La guitarra rasgueada en España durante el siglo xvii*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2015, p. 562. A los estilos de rasgueado los denomina «sistemas de notación abreviada de acordes». Este libro no pudo ser tenido en cuenta por haberse publicado después de haber concluido nuestro artículo, pero por su importancia lo añadimos en la fase de corrección de pruebas.

¹⁹ J.A. de VARGAS y GUZMÁN: *Explicación...*, Véase la lámina con todas las posturas en la p. 34 de la edición citada.

cuya inteligencia se hallará la instrucción en el tratado tercero». ²⁰ Esta tercera parte del tratado se ocupa de la guitarra haciendo la parte del bajo, lo que nos dará algunas pistas más adelante.

Y con respecto a los puntos con tercera menor, G³ definiría un acorde de Sol menor, pero no se da el A³ porque el La menor ya nos había salido de forma 'natural'. El análisis de los 26 puntos del sistema aportaría otros argumentos en la misma línea, pero con esta muestra ya se comprende bastante de su carácter. Bien se advierte que los conceptos de «natural» y «bemolado» no tienen aquí el mismo sentido que en el estilo catalán seguido por Minguet e Yrol, como luego veremos. De hecho, percibimos en el método de Vargas y Guzmán toda una serie de tradiciones teóricas relacionadas con los tonos eclesiásticos, ²¹ las escalas naturales y accidentales y el peso de los temperamentos instrumentales previos al temperamento igual.

No mucho después, los planteamientos de, por ejemplo, un Ferandiere –que publica su tratado sobre guitarra de seis órdenes en 1799– dejan prácticamente zanjada la cuestión. Y ello es así porque este autor (y otros de ese momento, muy fructífero en cuanto a la tratadística sobre guitarra de seis órdenes) entiende el sistema de los modos mayores y menores y, por esta razón, sus posturas de base para la guitarra son precisamente los siete acordes mayores y los siete menores. ²² Ferandiere asume el llamado solfeo francés (*ut, re, mi, fa, sol, la, si*) aunque ejemplifique con las siete letras citadas. Con siete letras –si bien los casos del Si bemol mayor y del Si menor todavía exigen una nomenclatura un poco más prolija– el sistema mayor-menor funciona igualmente, de modo que C mayor es Do mayor y A menor es La menor y así sucesivamente (Fig. 2). ²³ Y esas denominaciones son musicales, pueden referirse tanto a un acorde como a una escala y permiten el entendimiento entre músicos mucho mejor que los signos catalanes, castellanos o italianos. Repárese, además, en que la idea de fondo sigue operativa en los sistemas notacionales de determinados repertorios populares que hunden sus raíces en los comienzos del siglo xx, particularmente en Estados Unidos.



Fig. 2. Tonos mayores y menores en el Tratado de Ferandiere

²⁰ *Ibid.*, (Ed. de A. Medina), p. 13.

²¹ Cristóbal L. García Gallardo: «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz», *Revista de Musicología*, vol. 33, n.º 1-2, 2010, pp. 83-100.

²² Fernando FERANDIERE: *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Imprenta de Panta-león Aznar, 1799, p. 7. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE.

²³ *Ibid.*, lámina 2.

Ferandiere, en 1799, sitúa las cosas en un plano moderno y musical, distinto a los usos de los sistemas tradicionales. Pero esta es ya otra historia.

IV. Cuatro acotaciones sobre la ascendencia y contexto del nuevo sistema

No encontramos precedentes literales de este procedimiento en otros tratados de guitarra de rasgueado cuando editamos el de Vargas y Guzmán en 1994. Entonces, como en estas líneas, describimos ese afán de búsqueda en el buen camino, que no llega, sin embargo, a un fin óptimo. Pero en esta ocasión cabe introducir cuatro observaciones: la primera, relacionada con Minguet e Yrol; la segunda, derivada de una nueva fuente musical hallada precisamente en Jerez de la Frontera, por tanto no lejos de Cádiz; la tercera, en relación con las explicaciones del bajo continuo de Santiago de Murcia, uno de los contados autores citados expresamente por Vargas y Guzmán; y la cuarta, apenas algunos interrogantes sobre la *Regla para entrastar*, recogida en un manuscrito de Antigua (Guatemala).

IV.1. Un detalle de Minguet e Yrol

El deseo de acceder a sistemas más universales, claros y propiamente musicales, en suma, a recursos que superasen las variadas representaciones tradicionales de las posturas del rasgueado, se manifiesta a través de numerosos indicios a medida que avanza el siglo XVIII. Paralelamente a estas búsquedas en el terreno del rasgueado se estaba operando en la guitarra de punteado el arrinconamiento de la cifra y el paso definitivo a la escritura mensural. Suárez Pajares ha concretado este proceso y ha destacado el uso absolutamente pionero por parte de Pablo Minguet e Yrol de la notación mensural para el punteado.²⁴ Sin embargo, de cara a nuestras indagaciones nos interesa otro detalle ofrecido igualmente por Minguet e Yrol relativo al rasgueado.

Si reparamos en el tratamiento que da este autor a los tres sistemas, observaremos que realmente no propone nada nuevo, pero hay un matiz que apunta a la tendencia que está imparablemente en marcha. Al final de la lámina denominada «Demostración de los puntos de la guitarra...» presenta los siete acordes *naturales* y los *siete bemolados* y lo hace en estilo catalán, su preferido, indicando la correspondencia con las letras guidonianas. Por ejemplo: «G. 4n», donde G es la abreviatura de la nota hexacordal Gsolreut²⁵ (y por tanto una letra que ahora no indica una nota sino un acorde) y donde 4n es ese mismo acorde en el sistema catalán. Vargas también lo llamará G natural, como vimos, pero no hay que hacerse ilusiones, pues las nomenclaturas de ambos tratadistas no representan lo mismo en todos los casos.

²⁴ J. SUÁREZ PAJARES (2000): p. 258.

²⁵ Las letras guidonianas (G, A, B, C, D, E, F) se unen en el solfeo hexacordal una o más de las seis sílabas admitidas para solfear (ut, re, mi, fa, sol, la, de ahí lo de hexacordal). De este sistema se derivaron no pocos quebraderos de cabeza, ya denunciados por el clarividente Ramos de Pareja a fines del siglo XV.

Al final añade una línea para informar de las posturas que faltan: «Los 11 con n. y b. son F# Gb»,²⁶ etc. En otras palabras, primero expone los acordes sobre las notas diatónicas y luego sobre las cromáticas (Fig. 3). Nótese que los doce acordes naturales son mayores; y los doce bemolados, menores.



Fig. 3. Minguet e Yrol: *Reglas...* Detalle de la lámina «Demostración de los puntos de la guitarra»

Así que, aunque las explicaciones de Minguet e Yrol se realizan en el estilo catalán, las letras, unas solas y otras con alteraciones (y a su vez con la *n* de «natural» o con *b* de «bemolado») representan una nomenclatura musical para estos veinticuatro acordes. Minguet e Yrol, sin embargo, no construye su propuesta de rasgueado a partir del sistema musical que parece vislumbrar sino desde los sistemas tradicionales.

Vargas y Guzmán, en 1773, opera a la inversa. Mientras Minguet explica con los tres estilos tradicionales e intuye una cierta simplificación de carácter estrictamente musical, dando valor acordal a las letras guidonianas, Vargas organiza un sistema propio tomando esas letras como punto de partida para la denominación de las posturas, pero no por ello se olvida de consignar siempre la «traducción» a los estilos convencionales.

Entre los estilos convencionales y el resquicio apuntado por Minguet e Yrol hay un pequeño paso. Entre este y el sutil desarrollo llevado a cabo por Vargas y Guzmán (aunque a la postre no cuajara) el paso es mayor y marca con firmeza en una concreta dirección.

IV.2. *El Manuscrito de Jerez*

Proseguimos con la fuente que Louis Jambou denominó *Manuscrito de Jerez de la Frontera*,²⁷ descubierto, como indica Andrés Cea en su tesis doctoral, «por el archivero diocesano don Domingo Méndez Baro».²⁸ Jambou y Cea nos informan de que a mediados de los 80 lo empezó a investigar el sacerdote don Antonio

²⁶ Pablo MINGUET e YROL: *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vándola*. Madrid: Imprenta de 1754. Recuérdese que Minguet e Yrol empezó a publicar sus tratados para instrumentos en 1754 y que tuvieron diversas reimpresiones a lo largo del siglo XVIII. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE.

²⁷ Louis JAMBOU: «Un manuscrito musical para tecla jerezano de la primera mitad del siglo XVIII. Aspectos notacionales y musicales. Música para rezo y ocio», en Luisa Morales (ed.): *Keyboard Music in the Female Monasteries and Convents of Spain, Portugal and the Americas*. Barcelona: Asociación Cultural LEAL, 2011 (Fimte Series), pp. 133-166.

²⁸ Andrés CEA GALÁN: *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: E-Prints de la Universidad Complutense, 2014, p. 985.

Ramírez Palacios. Sin embargo, Louis Jambou acabaría asumiendo el proyecto de estudio y edición que, con todo, no había concluido en 2014. El manuscrito perteneció al Monasterio del Espíritu Santo (Jerez), que era de dominicas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).²⁹ El manuscrito data de la primera mitad del siglo XVIII y su datación es sumamente problemática. Mientras Cea se inclina por la década de los 40, Jambou lo sitúa antes por una serie de razones que no cabe explicar aquí. Contiene cifra para órgano con unos sistemas notacionales que Jambou ha denominado: cifra alfabética minúscula lineal, cifra alfabética minúscula acordal y cifra alfabética mayúscula acordal.³⁰

Pues bien, en tanto que la notación lineal es un trasunto alfabético de la notación numérica de la cifra española para órgano, las notaciones alfabéticas acordales son posturas alusivas a los acordes básicos. Aunque Jambou coloca a la cifra alfabética acordal minúscula como una de las tres tipologías establecidas, Cea considera que «esta cifra no difiere en nada, desde el punto de vista notacional, de la cifra del primer tipo».³¹

La tipología que nos interesa aquí es la mayúscula acordal. Con ella se ha trasladado al órgano una técnica de escritura para el acompañamiento tan rudimentaria como lo es la de rasgueado en la guitarra. Estas dominicas del monasterio jerezano se acompañaban de una manera casi desescolarizada, a base de unas posturas de idéntica función a las de la guitarra de rasgueado. No se olvida Jambou de destacar el propio hecho de que estemos ante unas piezas de canto llano explícitamente acompañadas de órgano, pues esta circunstancia no es asunto baladí entre gregorianistas, y menos referido a la primera mitad del siglo XVIII.³²

Según Jambou, la cifra alfabética acordal del manuscrito jerezano «no tiene, de momento, parangón con otros manuscritos de la península».³³ Creemos que se refiere solo al ámbito del órgano. Tampoco el sistema de Vargas tiene estricto parangón con otros manuscritos e impresos de guitarra. Y, sin embargo, entre el de Jerez y el de Vargas hay un aire de familia, aunque solo sea por el mero hecho de la utilización de las siete letras como signos que no expresan un solo sonido sino todo un acorde. Claro que en el caso de Jerez no parece haber una taxonomía tan organizada como la del guitarrista gaditano. Aparece una postura con bemol (*Bb*) y otras con un signo, a modo de sostenido (pero con valor «ambivalente» según Cea³⁴), que en opinión de Jambou se refieren a la alteración de la propia nota fundamental.³⁵ Sabemos por Andrés Cea que una esas letras con valor acordal pueden significar el acorde mayor o el menor según el contexto.³⁶ El manuscrito no proporciona la música de los textos a los que se añade la notación acordal.

²⁹ *Ibid.*, p. 986.

³⁰ JAMBOU: *op. cit.*, p. 139 y ss.

³¹ CEA GALÁN: *op. cit.*, p. 990.

³² En el artículo antes citado y más específicamente en Louis JAMBOU: «Dos categorías de canto litúrgico y su acompañamiento en los siglos modernos: Canto llano y canto figurado», *Inter-Americam Music Review*, Vol. XVII, 2007, n.º 1, pp. 39-47. Este trabajo concluye precisamente sugiriendo que el manuscrito jerezano podría conducir hacia otras cifras: «las de la guitarra» (p. 47).

³³ JAMBOU: *op. cit.*, p. 142.

³⁴ CEA GALÁN: *op. cit.*, p. 992.

³⁵ JAMBOU: *op. cit.*, p. 143.

³⁶ CEA GALÁN: *op. cit.*, p. 989.

Indicaciones como «Credo en 6.º tono» no nos dicen a qué concreta versión se refiere, pues hay credos en sexto tono tanto en canto llano como en canto mixto (o figurado, entre otros nombres) y no son iguales en las distintas fuentes de los siglos modernos.

Podemos considerar entonces que el manuscrito de Jerez no pretende organizar ningún sistema teórico sino simplemente servir de ayuda a las funciones propias de la organista y autora de la copia, en tanto que en el manuscrito gaditano de guitarra se lanza un sistema ambicioso pero intrincado, demasiado imbuido de tradiciones de la vieja teoría. En otras palabras, mientras no aparezcan la edición y el estudio anunciados del manuscrito jerezano no estaremos en condiciones de comprobar si ese aire de familia entre ambos manuscritos, al que antes aludíamos, se da en grado lejano y muy en la superficie de la mera denominación alfabética o hay algún detalle que los pudiera relacionar algo más. En todo caso, los enigmas que propone esta fuente son muchos y van más allá de la cuestión aquí suscitada.

De momento lo que sabemos es que dos notaciones acordales –una de órgano y otra de guitarra, una de la primera mitad del siglo XVIII y otra de la segunda, ambas de la provincia de Cádiz–, son, en sentido estricto, ejemplos únicos en cuanto a sus respectivos instrumentos, compartiendo al menos un importante criterio de partida, a saber, la utilización de las siete letras mencionadas como expresión sintética de acordes relacionados musicalmente con el propio significado de las mismas.

IV.3. El Resumen de acompañar de Santiago de Murcia

Vamos con la tercera reflexión anunciada líneas atrás, a saber, la relacionada con Santiago de Murcia. Vargas y Guzmán escribe con la idea de fondo de que circulan varios sistemas para la guitarra de rasgueado y que él, aunque los respeta y explica, cree útil proponer uno propio y nuevo que supere a los anteriores. Su sistema no tuvo fortuna, pero ello no le resta un ápice de su valor en el plano de la búsqueda notacional. Por otra parte, es cierto que los sistemas convencionales de notación del rasgueado e incluso la propia cifra de punteado empezaban a ser cosa del pasado, pero no tanto como se cree. El tratado de Carlos Amat se sigue editando en el siglo XIX. Y no hemos de perder de vista que la propia práctica del rasgueado siguió siendo habitual en muchos repertorios hasta el día de hoy. El siglo XIX español, por su parte, cuenta con métodos y partituras que siguen usando el sistema de cifra de punteado y que también se sirven del mismo para indicar las posturas de piezas rasgueadas, como jotas o boleras. Y ya dijimos que están actualmente en uso representaciones esquemáticas de las secuencias acordales en muchas ediciones de las músicas populares urbanas. Sin olvidarnos de internet, donde cualquier aficionado puede encontrar en un instante su canción preferida con las indicaciones acordales sobre la sílaba correspondiente del texto, tanto a partir de las letras, en el mundo anglosajón (D, Bm, F#m, Em7...), como de las sílabas (DoM, Lam...) en otros ámbitos, por ejemplo, en España.

Es preciso insistir en el carácter pionero del procedimiento de Vargas y Guzmán. Parece que no tuvo eco *directo* y *literal* en la posteridad, pero acaso esto se

percibe así porque faltan investigaciones al respecto, búsquedas en torno a esas prácticas notacionales posteriores a la época de Vargas y Guzmán a las que ya hemos aludido.

Sugerimos, por decirlo ya de entrada, que el sistema de rasgueado de Vargas y Guzmán surge como un aprovechamiento limitado del sistema de acompañamiento mediante acordes enlazados armónicamente, es decir, de un procedimiento que no es en absoluto popular y sí propio de las técnicas del bajo continuo. Esta idea estaba apenas apuntada en nuestra edición de 1994,³⁷ pero ahora creemos que puede perfilarse con mayor fundamento. Dentro de los autores que han sido de referencia fundamental para Vargas y Guzmán destaca la figura de Santiago de Murcia. *El Resumen de Murcia* es casi 60 años anterior a la *Explicación* de Vargas. De todos modos, solo nos referimos aquí al contexto hispánico y únicamente a la guitarra. De hecho, en el mundo de la guitarra francesa la tendencia a expresar la tonalidad de las composiciones en términos modernos es anterior y estuvo muy extendida. Y dentro de España hay ejemplos de escritura para arpa e incluso de guitarra que se mueven en estas mismas preocupaciones. Si ejemplificamos con Murcia es porque se trata de uno de los pocos tratadistas expresamente citado por Vargas y Guzmán y por el tipo de aprovechamiento que hace Vargas de los cifrados de dicho autor.

En las páginas 12 y 13 de su tratado, Santiago de Murcia explica el cifrado del bajo empezando por «El signo de Gsolreut natural» (o sea Sol), prosiguiendo con el «Gsolreut Substenido» (Sol sostenido) y concluyendo con el «Gsolreut bemolado» (Sol bemol), antes de proceder del mismo modo con el Alamire natural, sostenido y bemolado, etc. De modo que su vocabulario es idéntico (en cuanto a las propias palabras usadas) al que empleará Vargas y Guzmán, pues los tres bloques esenciales del sistema de «puntos o signos» de este último son precisamente los naturales, los sostenidos y los bemolados. Pero cada nota de bajo que enumera Santiago de Murcia incluye «las posturas que más comúnmente se puedan ofrecer; y las ligaduras».³⁸ En otras palabras, hay varios cifrados sobre cada nota de bajo propuesta y diversos enlaces armónicos. Los más elementales están al principio. Por ejemplo, los bajos que en Murcia parten de Alamire natural, sostenido y bemolado (La, La sostenido y La bemol) son posturas homónimas en Vargas y Guzmán, que aparecen con el nombre completo en las explicaciones del tratadista y reducidas a un signo en la propia notación: A, As, Ab.

En el tratado del gaditano estas tres categorías -que son las mismas que en Santiago de Murcia- se duplican, como ya vimos, con las posturas que en cada caso admiten la tercera menor.

Este superíndice 3 no procede para el caso del A natural, evidentemente, del mismo modo que tampoco se cifra con un 3 el Alamire natural de Santiago de Murcia. Pero en el signo de Gsolreut natural vemos que Santiago de Murcia presenta primero la tríada del acorde perfecto mayor, para lo que no hace falta ningún cifrado, y acto seguido encontramos la nota Sol cifrada con *3b* y así hallamos la tríada de Sol menor (Fig. 4). De forma que Gsolreut natural (Murcia) proporcio-

³⁷ VARGAS Y GUZMÁN: *Explicación...*, (Ed. A. Medina), Introducción, pp. xxvi-xxvii.

³⁸ SANTIAGO DE MURCIA: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. [s. l.], [s. n.], 1714, p. 12.

na a Vargas el signo G de su sistema, dentro del bloque de los naturales, y también G3, que pertenece al subapartado de signos naturales con tercera menor.



Fig. 4. Primeras realizaciones sobre Sol natural y Sol sostenido. Santiago de Murcia, 1714

En la segunda parte del mismo ejemplo (Fig. 4) encontramos el Sol# cifrado con un 6, un acorde de tercera y sexta que Vargas y Guzmán presenta como Gs. Evidencias de este tipo sugieren que Vargas y Guzmán creó su sistema notacional y teórico teniendo presente lo dicho por Murcia, uno de los tratadistas que cita en su obra. Mas lo hace sin caer en la dependencia casi literal que se advierte en buena parte del tercer tratado sobre la guitarra haciendo la parte del bajo, en este caso respecto a José de Torres. El tratado de rasgueado del manuscrito de 1773 de la *Explicación de la guitarra* va más allá de lo habitual en el género, ya casi obsoleto, al enriquecerse con un sistema muy completo que integra, aunque muy limitadamente, conceptos propios de la técnica del bajo continuo partiendo de lo explicado por Santiago de Murcia.

IV.4. El manuscrito de Antigua (Guatemala)

El manuscrito de Antigua (Guatemala) estudiado en 1992 por Luis Antonio Rodríguez Torselli ha sido datado por este autor a «finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII». ³⁹ Ahora bien, hay aspectos que muestran un estado de la teoría demasiado avanzado para esa época en el mundo de la guitarra española. Se usa el solfeo francés (del *Ut* al *Si*), lo que no excluye que siga vigente la nomenclatura hexacordal (Gamaut, Alamire, etc.) ni que al mismo tiempo se emplee la reducción a la inicial de dichos términos (A, B, C...). Se explican las posturas o acordes y tonos mayores y menores con toda claridad. Y, además, el anónimo autor usa la escritura musical con normalidad y la considera superior a la cifra, que también emplea. El instrumento es una guitarra, aunque se la llame vihuela por razones de sinonimia conocidas. Y supuestamente de cinco *cuerdas*. Nueva duda, porque ocasionalmente se deduce que posee órdenes dobles, lo que sería lo propio. No

³⁹ Luis Antonio RODRÍGUEZ TORSSELLI: *Un manuscrito musical antiguo denominado «Regla para entretasar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q[ue] fuese»*. Localizado en el Museo del Libro Antiguo de la Ciudad de Antigua Guatemala. Transcripción paleográfica y análisis Teórico-Práctico. Tesis de Licenciatura en Historia. Guatemala: Universidad Francisco Marroquín, 1992, 128 pp.

olvidemos que también otros tratadistas aluden a veces a *cuerdas* y están tratando en realidad de la guitarra de cinco órdenes, como ocurre en Minguet e Yrol.

Con la cronología propuesta se nos presentan muchas dificultades. La consulta a un especialista tan notorio como Gerardo Arriaga –al que agradecemos aquí su amabilidad– nos confirmó que nuestras dudas son más que razonables. En otras palabras, las propuestas de Rodríguez Torselli no son nada sólidas y este tratado no puede sustituir al de Vargas en la primacía de la tratadística de guitarra que llegó a la España de ultramar en los tiempos coloniales, lo que no le quita valor en absoluto. De hecho, sorprende lo poco que los estudiosos de la guitarra lo citan en sus investigaciones.

Una primera impresión nos hace pensar que se superponen varios estratos de explicaciones sobre la guitarra (y sobre teoría general de la música) que hunden sus raíces en el siglo XVII, pero que asumen conceptos e ideas que solo fueron corrientes en el mundo de la guitarra mucho más tarde, muy a finales del siglo XVIII. De hecho, la ilustración con manos dibujadas sobre el mástil realizando las distintas posturas y el «braso de la guitarra» parecen estar claramente en deuda con ilustraciones semejantes de Minguet e Yrol, lo que ya retrasaría la cronología. En todo caso, hay una preocupación de fondo en la nomenclatura acordal alfabética que comparte con los manuscritos e impresos revisados en los epígrafes anteriores, aunque en este, al mismo tiempo, el mundo tonal ya está plenamente instalado. Así propone doce acordes mayores y doce menores, con el único matiz de que distingue entre los siete «naturales» y cinco «sostenidos», tanto para los mayores como para los menores. Pero aquí estos conceptos, aunque tradicionales en el lenguaje de la teoría, no significan lo mismo que en Vargas y Guzmán. Es simplemente una manera de presentar los doce acordes de cada tipo. Y explica el anónimo autor de la *Regla para entrestar* que «No se ponen posturas bemoladas, porque no es preciso, pues las sostenidas suplen».⁴⁰ De modo que, partiendo de Mi mayor, mediante quintas justas descendentes (o intervalos equivalentes) y sustituyendo los acordes bemolados por los correspondientes sostenidos, tenemos estos doce acordes perfectos mayores, con sus tríadas de tónica, tercera mayor y quinta justa. En nuestros términos: Mi M., La M., Re M., Sol M., Do M., Fa M. La# M., Re# M., Sol# M., Do# M., Fa# M., Si M. Lo que en el sistema alfabético de este tratado se expresa enumerándolos dentro del apartado de posturas «con tercera mayor»,⁴¹ como: E, A, D, G, C, F, A#, D#, G#, C#, F#, B.

Y aunque luego introduce la distinción entre las siete posturas naturales (que son las representadas por las seis primeras y la última letra, que coloca en orden: G, A, B, C, D, E, F) y las sostenidas (que son las otras cinco), no dejan de resultar en total doce acordes mayores de idéntica categoría. Con sus propias palabras, «son completamente doce mayores».⁴² Y lo mismo ocurre con los acordes menores. E insistimos en que tales posturas se representan con notación alfabética acordal, o sea, dando valor de acorde a las letras guidonianas. En otras palabras, la *Regla para encordar* alude a estas cuestiones con mayor modernidad que Vargas y

⁴⁰ RODRÍGUEZ TORSELLI (1992): p. 58.

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴² *Ibid.*, p. 59.

Guzmán y con la misma claridad que Ferandiere, por seguir con un autor ya varias veces citado, lo que no sería raro si situamos la *Regla para entrastar* muy a fines del XVIII, pero sí -y mucho- fechándolo cien años antes en términos redondos. Con todo, creemos que ha sido del todo pertinente traerla aquí a colación, pues dicha obra también ilustra los vaivenes de la escritura musical del momento para la guitarra española, tanto en el uso de la notación mensural para el punteado como de la notación en el sistema de Amat para la representación de acordes.

Una vez presentadas las cuatro observaciones anunciadas cabe concluir que la presencia de escrituras alfabéticas acordales para la guitarra -antes y después de Vargas y Guzmán- no constituye un hecho tan aislado como se creía y expresa muy bien la situación transitoria del instrumento en la segunda mitad del siglo XVIII. Esas escrituras conviven con los sistemas tradicionales en la guitarra de rasgueado, lo mismo que la notación mensural lo hace con la cifra en la guitarra de punteado. La escritura ordinaria de la música se acabará imponiendo mientras los sistemas de rasgueado de cualquier especie y la cifra para el punteado desaparecen de la música académica, si bien siguen subsistiendo de algún modo hasta el día de hoy en los ámbitos de repertorios y ediciones orientados a los aficionados.

V. Los «sones» de rasgueado

El crepuscular tratado de rasgueado incluido como primera parte de la *Explicación de la guitarra*, de Vargas y Guzmán no agota su importancia con lo dicho anteriormente. Los «sones» o piezas para rasgueado que figuran en la lámina conclusiva del dicho primer tratado, por ejemplo, abren otro frente de estudio y presentan problemáticas distintas. Las hay que, en verdad, no ofrecen mayores dificultades y se insertan en la tradición de este tipo de piezas, como es el caso de las seis primeras: «Pasacalles», «Bizarro», «Villano», «Gaita», «Folías italianas» y «Fandango». Pero no ocurre lo mismo con las tres últimas: «Marcha de Nápoles», «Minuete de la Habana» y «Seguidillas del gorjeo». Y es que, aunque no son infrecuentes sintagmas de este tipo («Menuet el Excelente», «Seguidillas nuevas...»), el repertorio guitarrístico de los siglos modernos que hemos visto, sin pretensiones de exhaustividad, no incluye estas denominaciones, aunque puedan aparecer en otros repertorios instrumentales, de canto y/o baile.

Al margen de las cuestiones estudiadas por Ricardo Aleixo⁴³ sobre el rasgueado de las «Seguidillas del gorjeo», nos ha llamado la atención saber que en Veracruz circuló este preciso tipo de composiciones y ello nos servirá de disculpa para el colofón de estas líneas. Héctor Vega resume así lo anotado por Perico Ligerio en 1816, cuando este iba a ser conducido a prisión en Ceuta: «Describe cómo al sonido del arpa, hay una fiesta de madamitas bien puestas y caballeros de expresión

⁴³ El ya mencionado Ricardo Aleixo ha reparado, entre otros detalles, en la problemática de las «Seguidillas del gorjeo» anotadas por Vargas y Guzmán. De hecho, es una de las piezas que le sirve para extraer interesantes reflexiones sobre su escritura y ritmo (este último muy problemático y ambiguo en la propia fuente) que sin duda habrán de interesar a los estudiosos cuando salga a la luz el fruto de sus actuales investigaciones.

que bailan congot, bamba, afandangado, boleras de la aurora y van a cantar las seguidillas del gorjeo». ⁴⁴ No es que este hecho tenga necesariamente que ver con nuestro autor, que en los manuscritos firmados en Veracruz ni siquiera se ocupa del rasgueado, pero es una manera de cerrar este trabajo comprobando, una vez más, que la vía marítima Cádiz-Veracruz unió las dos orillas del Atlántico y llevó personas, objetos y cultura de uno a otro lado. Y en lo que toca al instrumento por antonomasia de la cultura hispánica habremos de reconocer que Juan Antonio de Vargas y Guzmán señala un hito decisivo tanto para la metrópoli como para la España ultramarina, lo que ya le ha asegurado un lugar privilegiado en la historia universal de la guitarra.

⁴⁴ Héctor VEGA: «La música tradicional mexicana: entre el folklore, la tradición y la World Music», *HAOL* n.º 27 (2010), p. 159. Disponible en: <http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/506/433>.

CARA AL PÚBLICO
Selección de críticas y notas al programa



Ángel Medina, en el departamento de Musicología, rodeado de instrumentos
Foto: Jesús Farpón (cortesía de La Nueva España)

**Un día en la vida de... Ángel Medina
(Catedrático de Musicología)**

La Nueva España, sábado, 16 de diciembre de 1995

«La música tiene números místicos»

«Me gusta lo infrecuente; escuché recientemente una grabación de música de mendigos italianos o canto gregoriano acompañado de tuba y serpentón»

La humildad del sabio y el interés vivísimo del creador -en su caso una rica amalgama de científico y artista- se encarnan en Ángel Medina, catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo y también fotógrafo, bibliófilo, cocinero... hombre orquesta.

Oviedo, Javier NEIRA

-Mi amigo Carlos Villanueva, que es profesor de Musicología de la Universidad de Santiago de Compostela, me da clases de zanfoña; es un maestro, ya grabó siete discos. Y yo le correspondo invitándolo a una fabada en la Máquina, el Mons, la Gruta... Da cursos también en Bilbao y cuando, de camino, pasa por Asturias, siempre me avisa puntualmente para la clase y la consiguiente fabada.

Ángel Medina es una suma de registros vitales que sorprenden a cada paso. ¿Cómo trabaja un catedrático de Musicología? Pues, en su caso, muy frecuentemente con un ordenador Macintosh. Y como Oviedo es la cabecera, el decanato, por así decir, de todos los estudios superiores de Musicología que hay en España, pues en las cuatro universidades que imparten esas enseñanzas están todo el día con el Mac. «Algún alumno ya me preguntó si tenía acciones en Macintosh. Sí, hombre, no ves el Porsche que tengo ahí aparcado», le respondí. Y me contestó que si decidía dejar la Universidad podría ganarme la vida vendiendo ordenadores».

-Me levanto a las siete y media de la mañana. Llevo a los críos a la escuela. Voy a la Facultad, al campus del Milán. De diez a doce doy clase de dos asignaturas, Teoría de la Música de Paleografía Musical. Ahora, como también soy director del departamento, tengo que atender todo lo que le concierne. Por las tardes la cosa depende, es ya más variada. Los viernes, por ejemplo, atiando a los estudiantes

que están haciendo el doctorado. También voy mucho al archivo de la Catedral de Oviedo. Charlo con don Raúl Arias, el archivero, e investigo allí sobre proyectos propios. Una de las cosas que me gusta es comprar el pescado, limpiarlo y cocinarlo. Tengo cierta mano. Al horno o friéndolo. Lo compro a las ocho y media de la mañana o al volver a casa desde la Facultad. En cuanto a mis gustos para comer, son normales; no como mucha carne, sí vegetales, setas. Eso sí, soy muy goloso.

Medina nació en Oviedo el 28 de septiembre de 1955. Estudió inicialmente en la Gesta. Cuando tenía 9 años se plantó, no quería seguir estudiando y por eso repitió dos veces curso. Una época clave, según afirma, porque lo que hizo alternativamente fue leer mucho -Julio Verne, Salgari, Blasco Ibáñez: «Mi padre era un entusiasta, tenía sus obras completas»- y de esa manera aficionarse para siempre a la lectura. Total, que cuando decidió seguir los estudios no consiguió plaza en el Instituto Alfonso II, que era el que le correspondía, y estudió en el de Ventanilles, sacando matrícula de nota media para el conjunto del Bachillerato. Después ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo; conoció a su maestro, Emilio Casares, primer catedrático de Musicología de España, y realizaron un esfuerzo pionero para implantar la especialidad por primera vez en una Universidad española. Vamos, que fue premio extraordinario de licenciatura y premio extraordinario de doctorado.

-Últimamente solo toco la guitarra. Tengo una guitarra muy vieja y mis hijos quieren regalarme otra para Reyes. Recientemente, edité un tratado de guitarra en Andalucía. Es el primero de seis cuerdas dobles. La evolución hasta la guitarra actual se suponía hasta ahora que se había dado en América, pero con este diccionario he conseguido demostrar que no, que se dio en España. El manuscrito que edité es de 1773. Lo encontré en Madrid, en una librería de viejo. Solo hay dos copias manuscritas en Chicago y México, pero son solo parciales. Contiene la primera música que se conoce para guitarra de seis cuerdas, como la actual. Lo presenté el pasado mes de julio en el Festival Internacional de Guitarra en Córdoba. La edición es ya una bomba en EE. UU. y en Japón. También edité el primer diccionario en castellano de música. Es de 1815. Encontré el manuscrito y lo edité yo por primera vez. Se pensaba que el primero era de 1850, de manera que adelanté mucho la fecha. Así que toco la guitarra y también la zanfoña, aunque como es muy ruidosa hay que buscar una hora que no moleste a los vecinos. Hace 20 años formé parte del «Grupo de Difusión Musical» tocando la flauta barroca.

Ángel Medina es también bibliófilo. «Mi gran afición o mi gran vicio, según se mire». Está muy orgulloso de su colección de tratadística musical de los siglos XVII al XIX. Tiene más de cien. Algunos, seis o siete, de gran valor. Los consigue en las librerías de viejo.

-Ahora estoy leyendo «Los cosmopolitas domésticos» de Javier Echeverría. No soy tan optimista como él y su telépolis. Estoy relejendo los «Poemas a Orfeo» de Rilke. En cuanto a la música, me gusta la infrecuente. Por ejemplo, escuché recientemente una grabación de música de mendigos italianos o canto gregoriano acompañado de tuba y serpentón en plan *new age*. También me interesa mucho la música electroacústica. Vamos, que me interesa tanto la muy antigua como la muy moderna. Presido también la asociación de Amigos del Canto Gregoriano, de ámbito nacional. La sede la tenemos en Oviedo, en el monasterio de las «pelayas».

Damos cursos, seminarios. Sobre el actual «boom» del gregoriano, creo que hay gran parte de negocio. En los EE. UU. es la música que se usa para las terapias.

Y más aficiones. A Medina le encanta la fotografía, que «tiene una parte musical, la relativa al control del tiempo para que salga más o menos clara». En su despacho de la Facultad de Geografía e Historia del campus del Milán hay varias fotografías realizadas por él, entre ellas, una de sus hijos David e Ignacio, de 8 y 6 años de edad: le ayudan a revelar.

-Lo que no me gusta es oír música de hace unos años, volver a ella. De chaval, con la pandilla del barrio, hacíamos gamberradas y andábamos siempre con una radio para oír el *Melotrón* de Radio Asturias. Yo tenía casetes de los Rolling Stones, Cream, Beatles, Credence Clearwater Revival, Jimi Hendrix. Pero ahora me molesta el *revival*. Si oyese actualmente pop, sería el propio del momento.

-¿Qué es la música?

-Me paso todo el año explicando definiciones de música. Hay decenas de definiciones, desde Aristides Quintiliano hasta Hanslick. Por eso no puedo añadir más. Me gustan, de todos modos, las definiciones pitagóricas. La música tiene números místicos. Hay número, hay orden. Schönberg, Berg, Webern, tan racionales, tienen textos de visionarios. Soler tiene un estudio sobre la fuga, una forma en la que todo parece construcción, en el que demuestra que están cargadas de pasión, que son trascendentes.

Una rigurosa versión de *El retablo de Maese Pedro*

VIII Festivales de Música

Región, 5 de mayo de 1982

El pasado lunes, la Orquesta Sinfónica de Asturias bajo la dirección de su titular, Víctor Pablo Pérez, abría la serie de conciertos que los aficionados van a poder disfrutar dentro de los VIII Festivales de Música de Asturias. El público, quizá reservándose para los próximos días, no llenó el Teatro Campoamor, registrándose de todas maneras una bonísima entrada. El programa no podía ser más atractivo y más adecuado al ciclo estilístico que se quiere reflejar en esta octava edición de los Festivales (antes Semana de la Música de la Universidad), es decir, el nacionalismo español.

El autor más importante sin duda de nuestro nacionalismo musical, Falla, con una de sus mejores obras, *El retablo de Maese Pedro*, fue elegido para llenar toda la primera parte del concierto.

Como es sabido, la obra fue pensada para una fiesta de las que solía ofrecer la Princesa de Polignac, gran mecenas, en su palacio parisino. Para dicha fiesta, un teatrillo de marionetas ilustraba graciosamente la acción sacada del *Quijote*. Pero previamente, en Sevilla, fue estrenada en versión de concierto, tal como la hemos escuchado el lunes en el Campoamor. ¿Qué diferencias existen entre una y otra versión? Pues, evidentemente, que lo que una versión pueda tener de divertido, al incluir el famoso retablo de marionetas, pasa a un segundo plano en la versión de concierto, donde priman sobre todo los aspectos intrínsecamente artísticos. ¿Se sabe que muchos compositores contemporáneos han renunciado a la música de acción porque la sobrecarga de los valores visuales distrae obligatoriamente la atención del público? En esta versión nos quedan la música, los cantantes y una orquesta desnuda cuya colocación sigue de cerca los consejos escritos por Falla al comienzo de la partitura, una Orquesta Sinfónica de Asturias seleccionada, solo ligeramente reforzada en la cuerda, en algunos momentos autorizados por Manuel de Falla. Hay que celebrar el rigor observado por el director en estas cuestiones, más importantes de lo que parecen.

Otra cosa que se deduce del simple hecho de presentar la versión de concierto es que todo se oye con mayor nitidez; las risas del público cuando dan de

latigazos al moro, por ejemplo, ya no interrumpen desagradablemente el discurso sonoro. Todo salta a la vista o, mejor dicho, al oído, y la responsabilidad de los solistas es mayor.

Sabemos por los profesores de la orquesta que se está trabajando de firme y desde luego se está remontando el bache de los últimos meses. El solo del concertino, las continuas intervenciones de la flauta y de la trompeta se pueden destacar entre lo mejor de la audición; oyentes más puntillosos habrán notado una mayor inseguridad en otros momentos, la entrada de trompa del cuarto cuadro (*Los Pirineos*) y alguna cosita más.

Los cantantes estuvieron afinados, y creemos que el tono exigido por Falla a cada uno de ellos en la expresión fue el adecuado.

Víctor Pablo Pérez tiene cuando dirige una seguridad adquirida sin duda de su formación con Asensio, pero no es ningún seguidor dogmático del director antedicho, antes bien, se nos presenta como un heterodoxo desde el mismo momento de situarse en el podio, no sin cierto desmaño de brazos y cuerpo que no influye en los resultados obtenidos. Esa seguridad es la que, a nuestro modo de ver, confiere a sus versiones un sentido del «tempo» verdaderamente modélico. Es algo que venimos observando desde hace tiempo y que le vale la aceptación y los aplausos del público.

En la segunda parte, un sentido *Intermedio* de *Goyescas*, bien afinado, y la *Fantasía para un Gentilhombre*, obra que, en lo referente a la orquesta no supone graves problemas (al revés que en el *Retablo*), obteniendo Víctor Pablo de la misma los delicados efectos tímbricos que hacen falta para acompañar al solista. José Luis Rodrigo a la guitarra, ofreció una versión intimista, donde técnica y buen sonido se conjugaron para expresar acertadamente el idílico ambiente de muchos momentos de esta *Fantasía*.

Ante los aplausos del público, que obligaron a salir repetidas veces a director y solista, se hizo comparecer al resto de los efectivos de la orquesta para interpretar un «bis pirotécnico» de efectos indudables, un intermedio de la zarzuela *La Torre del Oro*, vertiente por cierto del nacionalismo español, aunque no de su mejor y más sincera vena.

Programa para hoy.

En la Caja de Ahorros de Oviedo, a las 6.30 de la tarde, D. Antonio Fernández Cid evocará la figura de Turina como homenaje por el centenario de su nacimiento.

A las 8 de la tarde, en el Teatro Campoamor, la orquesta de RTVE volverá a actuar, esta vez de la mano de Odón Alonso, interpretando el siguiente programa: *Capricho español*, de Rimsky Korsakov, y 2.^a *Suite* de *El Sombrero de Tres Picos*, de Falla. Y en la segunda parte el estreno mundial de la composición del maestro gijonés *El Miraglo de Albelda*. Los coros de la Coral Polifónica Gijonesa «Anselmo Solar» y la Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo» intervendrán en esta segunda parte.

María Teresa Prieto, la figura más internacional de la composición asturiana

VIII Festivales de Música de Asturias

Región, 6 de mayo de 1982

El martes, día 4 de mayo, continuaron los conciertos de los VIII Festivales de Música de Asturias con la aceptación que era de esperar ante una orquesta como la de RTVE y ante un programa verdaderamente prometedor. El numeroso público que llenó el Teatro Campoamor no se vio en modo alguno defraudado.

Efectivamente, la *Suite Iberia* en la genial orquestación de Arbós mereció los primeros y cerrados aplausos. Pero ya supusimos el camino aún más que brillante que iba a tomar el concierto cuando el maestro Enrique García Asensio empezó a dirigir la *Sinfonía Sevillana* de memoria y cuando comprobamos la eficiente respuesta proporcionada por los profesores de la orquesta de RTVE.

Todo esto tiene su lógica explicación. Turina fue, como se sabe, un compositor auténticamente mimado por las instituciones musicales españolas; algunos de los profesores más veteranos pudieron haber tenido contacto directo con su figura y todo ello ayuda a conformar una tradición en la interpretación de las obras de Turina -que en definitiva son una visión de lo que puede ser nuestro nacionalismo musical, es decir, obras de programación obligada con motivo de las giras internacionales- y también, como es lógico, en la programación de la temporada de la orquesta, máxime este año que se cumple el centenario del nacimiento del compositor sevillano. Ni qué decir tiene que salió bordado, exacto el «tempo», perfectos los momentos a solo, como la famosa petenera del segundo tiempo, o la intervención del concertino, afinación sin tacha que crea la atmósfera impresionista de algunos momentos en toda su entidad y tantos otros méritos que fueron premiados con los nutridos aplausos del público asistente.

Y en la segunda parte, uno de los grandes acontecimientos musicales de estos Octavos Festivales de Música: el estreno a nivel nacional de la *Sinfonía Cantábile* de María Teresa Prieto, compositora ovetense recientemente fallecida en Méjico. Una autora prácticamente desconocida en Asturias, pero no así en los grandes auditorios internacionales donde sus obras fueron interpretadas y dirigidas por los más exigentes directores. El hecho de haber sido estrenada por el mítico director Erick Kleiber -dice el profesor Casares- ya nos da idea de la categoría que ha de

tener esta obra, pues es proverbial el rigor demostrado en la elección de las obras por el director del *Woyzzek* de Berg.

Sospechábamos que María Teresa era la figura más internacional de la composición asturiana. Hoy podemos decir que no ha sido escrita por un asturiano una obra tan plena, tan inserta en los procesos culturales de nuestro siglo, tan alejada del provincianismo que invade muchos de nuestros frutos musicales, tan vinculada a Asturias desde la calidad de la obra bien hecha y no desde una nostalgia tópica y empobrecedora.

El primer movimiento ya nos proporciona algunas claves de su música. Descubrimos en él ese melodismo, idílico en ocasiones, que da buena prueba de su carácter musical eminentemente lírico (por eso en las canciones se encuentra especialmente a sus anchas). Pero en el segundo son otras las claves de interpretación. Ciertamente, el contrapunto como generador de una textura muy rica, tan solo lejanamente tonal, dándole una personalidad propia a las corrientes renovadoras del lenguaje musical del siglo xx. Un fluir de las voces intensamente emocional, sin embargo, cualidad habitual en María Teresa, que nutre con grandes dosis arquitectónicas. Ecos de Milhaud en el tercer movimiento y un final sin estridencias y de carácter mucho más tonal constituyen los cuatro movimientos de esta sinfonía. Y además a lo lejos, ni siquiera como «folklore imaginario», impulsos étnicos que hacen de María Teresa Prieto una innegable compositora asturiana. El público aplaudió este estreno de nuestra conciudadana.

Los aplausos fueron grandes y merecidos en la *Alborada del Gracioso*, de Ravel, hasta el punto de motivar una nueva intervención de la orquesta de RTVE, que nos regaló el preludio de las *Bodas* de Luis Alonso. Si antes señalábamos que Asensio había dirigido de memoria, en este «bis» quiso honrar a sus huéspedes dejándoles tocar prácticamente solos durante buena parte de la pieza, con el consiguiente alborozo del público que insistió en los aplausos en esta jornada brillante del pasado martes.

Programa para hoy.

D. Federico Sopena, director del Prado y musicólogo, hablará a las 6 y media de la tarde en el salón de actos de la Caja de Ahorros de Asturias sobre el concepto de nacionalismo español.

A las 8 de la tarde actuará en el Teatro Campoamor el Ballet Nacional Clásico dirigido por Víctor Ullate con el siguiente programa: *Rapsodia Sinfónica* de J. Turina, *El Albaicín* de Albéniz, *Rapsodia Portuguesa* de E. Halffter, *Paso a dos* en blanco de Saint-Saens y *El pájaro de fuego* de Igor Stravinsky.

El magisterio de Enrique Truán

VIII Festivales de Música de Asturias

Región, 7 de mayo de 1982

Con el Teatro Campoamor lleno hasta los topes, se celebró la tercera jornada de estos VIII Festivales con un programa que incluía el estreno mundial del *Miraglo de Albelda*, del compositor gijonés D. Enrique Truán.

En la primera parte teníamos dos obras a cuál más conocidas y representativas, cada una de forma distinta, de las diversas maneras de entender el españolismo aplicado a la música. El *Capricho español* de Rimsky Korsakov es una de esas obras donde se entiende a España ante todo como *color*. Y naturalmente, al margen de la posible carga típica implícita en la visión de Rimsky, lo que se despliega ante nuestros oídos es un espectáculo tímbrico de enorme brillantez. Por eso hay que felicitar en primer lugar a los profesores que intervienen como solistas en algún momento de la obra, y en especial o, mejor dicho, en nombre de todos ellos, al primer violín que bordó su interpretación. Obra de repertorio, fue dirigida por Odón Alonso con esa tranquilidad que proporcionan las músicas perfectamente conocidas por la orquesta. Ello le permite dirigirla con un concepto flexible del tempo que propicia una audición placentera, poniendo de relieve los abundantes valores sensualistas de la partitura.

La segunda suite del *Sombrero de Tres Picos* presenta respecto a la primera un mayor poderío orquestal que va muy de acuerdo con los efectivos de la orquesta de RTVE. Dirigiendo de memoria, Odón Alonso ofreció una versión espléndida que mereció, como la obra anterior, los aplausos del público mezclados con algunos «bravo». Creemos que los aficionados estarán realmente contentos de poder escuchar las obras más clásicas de nuestro repertorio nacionalista por medio de una de nuestras mejores orquestas sinfónicas.

En la segunda parte, los coros de la Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo» y la Coral Polifónica Gijonesa Anselmo Solar aunaron sus voces para interpretar el *Miraglo de Albelda* junto con la orquesta de Radiotelevisión.

Este estreno supone sin duda uno de los hitos más importantes en la carrera de Enrique Truán y hay que entenderlo, en primer lugar, como un homenaje

al anciano maestro gijonés. Porque Enrique Truán es, además de compositor, un hombre que ejerció su magisterio musical con frutos que prestigian el panorama de la música asturiana.

Si los estrenos se miden por los aplausos del público, podemos decir que este *Miraglo de Albelda* ha logrado la máxima aceptación. Empezó el público premiando la labor de instrumentistas, director, coros y barítono solista (Vicente Cueva, conciudadano, por cierto, del compositor), sin olvidar al cuarteto vocal solista formado por Julia Navarro, María Antonia Muñiz, J. Manuel Fernández y José Luis Sánchez. Ante la insistencia de los aplausos, el autor de la obra fue solicitado a escena, y así, en medio de continuos y clamorosos aplausos, el público ovetense manifestó su entusiasmo hasta que Odón Alonso bisó un fragmento de *Miraglo* para coro a *capella*.

Programa para hoy.

A las 6.30 de la tarde en el salón de actos de la Caja de Ahorros, el Dr. Kurt Pahlen pronunciará la última conferencia de estos festivales que estará dedicada a los grandes festivales de ópera.

A las 8.30 de la tarde, en el Teatro Campoamor, tendrá lugar la primera representación de ópera de estos festivales. La Ópera del Teatro Nacional Eslovaco pondrá en escena *Lucía de Lammermoor* de Gaetano Donizetti.

Los jardines, abiertos para todos en la música de Ángel Barrios

La Nueva España, domingo, 25 de julio de 1982

Extra domingo. Música

El poeta granadino Pedro Soto de Rojas –estamos en el siglo xvii– compra para su retiro una casa morisca en Albaicín y en ese gesto que marca su vida va implícito el título de su obra más conocida: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Desde entonces quedó definida en Granada, lo que Granada tiene de insinuación para el artista que se acerca a ella, como Falla, granadino de adopción, o como Ángel Barrios, hijo y nieto de granadinos.

Y los ecos de los jardines de Soto llegan hasta nuestros días en Lorca, Falla, en García Román, que puso música a unos fragmentos del poema de Soto de Rojas y estrenó su obra en la reciente edición del Festival Internacional de Música y Danza, y el Carmen de Rojas, los jardines existentes en el Albaicín y en las páginas de su libro, están también de una manera muy peculiar en la música de Ángel Barrios, cuyo centenario se celebra este año.

Libro-jardín. El Carmen de Soto de Rojas, cerrado a la visión del exterior, paraíso hermético, jardines emblemáticos, se abre sin embargo para todos a través de su libro, trasunto escrito de su propia casa, ya que como se decía en la aprobación de Ramón de Morales, abogado de la Real Chancillería, no sufren estas páginas «el común achaque de las flores» pues «docto jardinero las ha trasplantado a más vividoras hojas». Por eso Aurora Egido habla con toda propiedad de un jardín-libro y de un libro-jardín cuando se refiere a la residencia del poeta o al más famoso de sus libros.

Siglos más tarde, Falla, desde su modesto Carmen de Antequeruela, como un Soto de Rojas redivivo, cultiva en el *Retablo* sus propios «jardines abiertos para pocos» y después, desde el mismo retiro mínimo escribe su «paraíso cerrado para muchos» en el *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

La Casa del Polinario. Hasta aquí una posibilidad de acercamiento a Granada como ciudad mágica e insinuadora para quienes saben interpretarla. Es la Granada que requiere tantas dosis de cariño como iniciación. Existe sin embargo otra manera de acercarse a Granada, que es la que va a informar precisamente la música de Ángel Barrios. Es completamente opuesta, casi como un negativo de la

anterior, y, por tanto, indisolublemente ligadas entre sí, hasta el punto de que lo granadino en música puede ser precisamente la superposición de ambas en una síntesis contradictoria e indefinible.

Porque, efectivamente, la taberna del Polinario, en la calle Real de la Alhambra, es todo lo contrario de los cármenes iniciáticos de Falla o de Rojas. Es en primer lugar un consulado de los modernistas catalanes que llegaban a Granada con una recomendación de Ángel Ganivet para la Cofradía del Avellano. Es una casa abierta para todos, donde Arbós llegó a bailar –como cuenta Gallego Morell– vestido de mujer, o donde se podía escuchar a Santiago Rusiñol cantando jondo. En este paraíso no cerrado para nadie nació hace cien años A. Barrios.

Música Para la Piel. Si la piel es, como suponía Valery, lo más profundo, podemos entender el proceso que se opera en la música de Barrios. Porque ante todo es una música inmediata, para la que no hace falta iniciación especial. No es quintaesencia de lo popular, como en Falla, porque es casi literalmente popular. Nos llega a la piel, pero no es superficial, porque detrás de esa inicial facilidad para meternos en su música están ocultos todos los giros más sinceros de lo popular andaluz que a Barrios, hijo del Polinario, buen *cantaor*, le llega por vía directa, en la tertulia de su casa, o como cuando acompañaba a su padre, que interpretaba melodías llenas de giros ancestrales, mientras Falla tomaba nota de lo que podía porque se sabe que el cante jondo es inasible y nunca igual a sí mismo.

Aunque empieza como violinista, pronto se dedica a la guitarra. Conoce Ángel Barrios toda Europa con el mítico Trío Iberia, y con las enseñanzas de Segura, Conrado del Campo y Gédalge adquiere un sólido oficio que se percibe en partituras sinfónicas como la *Zambra* o en óperas como *El Avapiés*, que estrenaría en Madrid. Pero en la guitarra o en el piano de Barrios encontramos una opción para el renacer musical en España que Falla, a quien Barrios le busca casa en Granada, llevaría a sus extremos en profundidad y universalismo.

Se confirma así un proceso que actúa a la inversa que en el caso de Falla. Desde la taberna abierta del Polinario, desde la música/paraíso para todos que brota de su guitarra y nos llega inmediatamente a la piel, podemos llegar a detectar las invariantes artísticas que Granada suministró a quienes se nutrieron de su duende, y, en ese sentido, puede haber tanto de granadino en García Román –compositor actual de escritura virtuosa– como en el mejor Falla o en una pieza para guitarra de Barrios.

Hace unos días, en Granada, José Luis Rodrigo interpretaba a la guitarra un programa íntegramente dedicado a la música de Ángel Barrios. Había en esa música un poco de todo: ecos de canciones infantiles, los estallidos de risas día tras día repetidos en la taberna del Polinario, la queja profunda del flamenco, los acentos de la pasión propios de un país donde, como poetizaba Debussy y sin conocerlo de cerca, pero intuyéndolo a través de postales y miniaturas, «las piedras de los caminos abrasan los ojos con una luz voluptuosa», estaba sin duda la Granada de su tiempo, pero también la del pasado e incluso la de hoy, que por fortuna –y aunque a Sánchez Dragó no se lo parezca– puede seguir siendo igual de mágica mientras quede en pie una callejuela del Albaicín.

La guitarra de Barrios está en una vitrina en el museo que se ha dedicado a su memoria, guitarra cerrada y muda que se abre al exterior y perdura gracias a

las partituras que nos dejó. Hace cien años pasaron muchas cosas, entre ellas el nacimiento del hijo del Polinario «que al nacer -contaba Gallego Morell en conferencia memorable- estrenó una cuna a la que hubo que retirar la guitarra de su padre». La guitarra le dejó el sitio a Ángel Barrios y este, agradecido, le daría con el tiempo un sitio privilegiado en la historia de la música.

**Una ópera española rescatada tras un olvido de casi 300 años.
La guerra de los gigantes de Sebastián Durón**

La Nueva España, 12/09/1982

Martín Moreno: «Me impresionó el entusiasmo de la afición asturiana que se desplazó a Cuenca con motivo del estreno».

Hace una semana hablábamos de la situación de la ópera en España y, entre la infinidad de problemas que padece este género musical en nuestro país, recordábamos la escasa importancia que se presta al repertorio español, tanto al que se está componiendo en estos momentos como al menos reciente, que constituye uno de los patrimonios artísticos más olvidados por los poderes públicos y por el conjunto de la nación.

Las óperas que gustan al público, las que producen llenos absolutos, no suelen ser españolas. Pero ello no se debe tan solo a la extraordinaria fuerza de la ópera italiana, francesa o alemana, sino también al desconocimiento que en general se tiene respecto a la producción operística española. Porque, aunque no lo parezca, existe una producción lírica española que hay que empezar a conocer.

Óperas de hoy

Contra la tan cacareada muerte de la ópera en el siglo xx (al cambiar notablemente las condiciones históricas que propiciaron la típica ópera burguesa del siglo xix) los compositores siguen componiendo óperas. En España tenemos a creadores como el catalán Josep Soler, que sigue escribiendo para la escena, sin desmayo, a pesar de que le resulta prácticamente imposible conseguir el estreno. Entre sus óperas: *Edipo y Yocasta*, *Jesús de Nazareth* y *La belle et la bête*. Tomás Marco, otro gran compositor español actual, es autor de una sola ópera, que se titula *Selene*, estrenada en 1974, de la que comenta: «Abordar un espectáculo complejo de una hora de duración en un país como el nuestro que apenas ofrece posibilidades operísticas, y menos para cosas nuevas, es una locura que acabó milagrosamente bien».

El pasado

Compositores relativamente próximos como Falla, Albéniz o Turina empiezan a ser recuperados para la escena, y sus óperas, dadas a conocer de forma más o

menos sistemática. En esto se ha avanzado, pero quedan muchos autores y muchas obras esperando su oportunidad.

En el caso de las óperas barrocas las lagunas se convierten en océanos. Los manuscritos yacen en los archivos esperando una mano curiosa que los transcriba, lo que, en todo caso, tampoco significa su verdadera recuperación, que no es tal hasta que llega a la escena. Y cuando esto último ocurre, como en el caso que vamos a comentar, apenas se le presta atención, actitud impensable en cualquier otro país de Europa amante y orgulloso de su patrimonio musical.

Don Antonio Martín Moreno es el director del Conservatorio de Málaga y profesor de Historia de la Música en la Universidad de esa misma ciudad. Tiene en su haber importantes estudios que lo convierten en una autoridad en el siglo XVIII español. Sus esfuerzos ya han tenido el fruto merecido con la exhumación de una importantísima ópera barroca de Sebastián Durón que ha logrado ser representada hace unos meses. Con motivo de su estancia en Asturias para impartir unas clases dentro de un curso de verano organizado por la Universidad de Gijón hemos hablado con él de este éxito musicológico. «La figura de Sebastián Durón –nos cuenta Antonio Martín Moreno, autor de la transcripción de *La guerra de los gigantes*– me interesó hace mucho tiempo. El padre Feijóo lo criticaba por haber sido el causante de la introducción de modas extranjeras. Gracias a una beca de la Fundación Juan March pude microfilmear toda la obra y lo primero que publiqué fue una zarzuela, *Salir el Amor del mundo*, pero entre su producción dramática había una obra en la que aparece por primera vez en España la palabra ópera, hacia 1700. El trabajo ha sido muy atractivo, porque hubo que solucionar problemas de transcripción, especialmente de ritmo, y muy atractivo también porque sabíamos que se iba a representar en el curso de unos «Encuentros internacionales» de Cuenca, como así sucedió en junio de este año. Es una ópera muy bonita, española, que podría ser de repertorio».

Una obra fundamental en la historia de la ópera española

«No tenemos tantas óperas como para despreciar ninguna –sigue diciendo Martín Moreno– pero es que esta ópera es especialmente interesante, tiene una garra increíble. Aparte del hecho más o menos anecdótico de que sea la primera vez que aparece la palabra «ópera» (pero no es la primera ópera exactamente) es lamentable que haya estado tanto tiempo en el olvido y que se haya tardado tanto tiempo en reponerla. O sea, que desde el punto de vista musicológico y musical la obra es fundamental, y estoy seguro de ello sobre todo ahora, después de haberla visto en vivo. La obra tiene todas las condiciones para que se incorpore al repertorio universal».

La acogida, como ya hemos dicho, no fue la que se merece y no precisamente por parte del público que asistió al estreno en Cuenca. Allí estuvieron muchos asturianos que nos han confirmado la valía de la obra. Pero los medios de comunicación no informaron correctamente del tema por causas bastante ridículas.

«La acogida fue muy triste porque coincidió con los mundiales y entonces Radio Nacional no tenía ni un solo equipo, según me comunicó Enrique Franco. El interés en el tema era enorme, pero no se pudo hacer nada porque todo el material estaba en los campos de fútbol. Por otra parte, no acudió prácticamente

ningún crítico y cuando, como en la representación de Valencia, escriben algún comentario, incluso elogioso, se olvidan sistemáticamente, después de haber citado los intérpretes y directores, del artífice de la recuperación de la obra, que en este caso soy yo, y no porque sea yo, sino por lo que supone de desconocimiento de la importancia y funciones de los musicólogos españoles».

Participación asturiana

Martín Moreno se mostró gratamente sorprendido con la presencia de varias docenas de asturianos que se desplazaron expresamente hasta Cuenca para asistir al estreno de *La guerra de los gigantes*. Elogió el entusiasmo de los aficionados asturianos y el importante papel que jugaron en el propio montaje de la obra. El director, por ejemplo, fue Alberto Blancafort, que sin ser asturiano tuvo grandes vinculaciones con Asturias a través de la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo. Y el director de escena y el escenógrafo fueron Emilio Sagi y Julio Galán respectivamente, autores por cierto de la puesta en escena del *Don Pasquale* que se representará en Oviedo el día 21, que ya tuvo mucho éxito durante la temporada madrileña.

«Cuando me llamó Pascual Ortega, director de la compañía Teatro del Príncipe -es Emilio Sagi quien tiene ahora la palabra- para ofrecerme la dirección escénica de *La guerra de los gigantes*, me pareció magnífico. Era una ópera española, barroca, desconocida, un estreno mundial como quien dice (se estrenó en el palacio de Salvatierra hacia 1700) y, además, al ser una ópera barroca siempre tiene muchísimos más conceptos abstractos para una escenografía y una puesta en escena un poco nueva. La ópera de Sebastián Durón resalta mucho el mito de Hércules, en relación con el poder absoluto, la Casa de los Austrias, etcétera. Todo ello propicia una puesta en escena muy distinta y particular. Todo el decorado era blanco, había una gran columna jónica en el medio, un capitel y un poco de columna más exactamente. En esa columna las figuras cantaban las arias y Hércules siempre está en la columna. Es muy largo de explicar porque colores, movimientos y decorado van en íntima relación con el desarrollo dramático de la ópera. El coro está tratado de una forma muy balletística, es casi como un ballet. Hay haces de telas, una especie de carpa, plataformas y una serie de recursos que realmente gustaron mucho».

Después del estreno en Cuenca se ha representado en Valencia (allí se planteó el problema del escenario, mucho más pequeño que el de Cuenca) y sabemos que se piensa representar en otras ciudades españolas como Málaga, Santiago, Zaragoza y algunas más. Sabemos que los encargados de la compañía Teatro del Príncipe están interesados en una posible representación en Oviedo. Los aficionados asturianos responderían muy bien, de eso no hay duda, pero ¿quién o quienes van a empezar a moverse para que *La guerra de los gigantes* se represente en nuestra región? La reconocida afición operística se vería sin duda reforzada con el conocimiento en vivo de una obra ejemplar dentro del patrimonio español.

**Estreno mundial de tres cuartetos de los hermanos Páez,
compositores asturianos, durante el IX Festival de Música
de Asturias**

La Nueva España, 17/04/1983

Constituyen los primeros ejemplos de música civil del siglo pasado.
Perteneían a la familia Soto de Posada, parte de cuya biblioteca fue comprada por la
Universidad ovetense en 1935.

En *La historia interminable*, de Michael Ende, se nos describe -entre otras cosas sorprendentes- la ciudad de los antiguos emperadores, donde viven unos seres desmemoriados, absortos en una febril actividad sin sentido, condenados a no gozar del porvenir por haberse olvidado del pasado. La realidad de nuestra historia musical no está tan distanciada de la fábula, porque, en general, se desconoce, o se conoce mal. No se trata de pretender encontrar un Beethoven o un Bach en nuestro patrimonio musical. Obviamente. Pero nunca está de más conocer el pasado artístico, aunque sea modesto, estar enterados de lo que se hacía en otro tiempo, tal vez la única forma válida para poder hablar de nuestras señas de identidad con mayor propiedad. En Asturias tenemos un historiador de la música que viene trabajando desde hace años en esta tarea. Primero fue en la Catedral de Oviedo, poniendo de relieve el valor de su archivo. Ahora Emilio Casares, catedrático de Historia de la Música de la Universidad, anuncia el estreno mundial de tres cuartetos de cuerda escritos por los hermanos Páez y hallados en la biblioteca de la propia Universidad, donde yacían desde 1935.

-¿Cuál es la historia del hallazgo?

-Ya sabes que estoy trabajando en el legado Barbieri, allí encontré algunos indicios. Además, en el famoso libro de Suárez, conocido como «Españolito», se cita la existencia de cuartetos de Juan Páez, de forma que tenía que haber música cuartetística en Asturias. Por las notas de Barbieri sabía que la familia de los Soto de Posada había reunido en su palacio de Llanes una interesantísima biblioteca musical. Y no sé si sabrás que una parte de dicha biblioteca fue comprada por la Universidad en 1935. Hay libros muy interesantes y un núcleo de partituras que yo no había tenido ocasión de estudiar. Muy amablemente, la dirección de

la biblioteca de la Universidad me facilita el acceso a las mismas y en seguida encuentro estos cuartetos de Páez.

-¿Qué sentiste?

-Puedo decirte que sentí una emoción mayor que cuando en su día me encontré con las partituras de la Catedral porque, evidentemente, para mí tienen mayor importancia histórica. La razón es muy sencilla: música religiosa se encuentra en casi todas las catedrales y colegiatas de España, pero música profana, instrumental (y en concreto música cuartetística del XIX), ya es menos frecuente. Recibí una gran alegría y entiendo que es un descubrimiento sustancial para la cultura asturiana, y desde luego para la cultura española.

Introducción del clasicismo

-¿Cómo glosarías la figura de los Páez?

-En mi libro sobre la música en la Catedral de Oviedo ya hablaba de estos músicos, y ahora me alegro mucho de comprobar cómo mis juicios de valor de aquel entonces funcionan correctamente. Concretamente, respecto al padre de estos músicos autores de los cuartetos (Juan y Agustín), lo he calificado como el introductor del clasicismo en Asturias. No se ha conservado mucha música del mismo, pero ahora, con la lectura de estos cuartetos de sus hijos, he llegado a esta misma conclusión, aunque están hechos (firmados) en el año 1841. Porque (e insisto en que la lectura de los mismos aún no ha sido exhaustiva) denotan claramente la influencia de Mozart y de Haydn. En la primera audición se detectan elementos claramente rossinianos, pero ya sabes que Rossini estudió durante mucho tiempo los cuartetos de Haydn. De forma que considero a los Páez como símbolo del clasicismo asturiano, porque luego se entra en una etapa de tintes románticos, pero en su sentido más negativo.

-¿Cómo valorarías la recuperación de estos cuartetos?

-Hay que tener en cuenta que estos dos hijos de Páez ya no son músicos de la Catedral (uno de ellos es violinista de la Catedral, pero no se limitó a la música sacra), sino músicos civiles. Y es aquí donde yo valoro más la aparición de estos cuartetos. Hasta la llegada del pianismo de González del Valle, a fines del XIX y principios del XX, no tenemos en Asturias ejemplo ninguno de música civil. Hay un vacío muy grande. Y esto ha venido a llenarlo o, más exactamente, a decirnos que hasta mediados del XIX en Asturias se produce una música en la línea europea.

El profesor Casares no es de los que difunden sus investigaciones en el coto cerrado de las revistas especializadas, demasiado propensas en ocasiones a enterrar todo el aliento vital del pasado bajo la pesada losa de las elucubraciones formalistas, del arqueologismo más obsoleto. Su praxis musicológica ha sido siempre un constante volcarse en la sociedad, para que el patrimonio musical recuperase en ella la vitalidad que había tenido en los días de su creación. Por eso van a ser estrenados y retransmitidos, y no se descarta la posibilidad de su grabación discográfica.

Estreno por el Cuarteto Astur

-Sí, van a estrenarse como concierto inaugural del Festival de Música de Asturias. Desde que se creó el festival no nos hemos limitado a repetir obras de reper-

torio. Hemos procurado que haya siempre algún concierto en la línea científica, investigadora. Así se estrenó la música de la Catedral de Oviedo, o, en otro sentido, hemos dado a conocer óperas que nunca se habían presentado en Asturias, además de algunos estrenos. Por eso entiendo que el estreno de estos cuartetos es la labor más interesante de la Universidad en esta novena edición del festival, incluso considerando la importancia de los otros conciertos. Estoy en contacto con Radio Nacional de España y han manifestado un gran interés en que se retransmita su estreno, en directo para toda España, desde el salón de actos del Reconquista. También estamos considerando su grabación. El Cuarteto Astur va a encargarse del estreno, una agrupación que me ha impresionado vivamente desde el día de su presentación en Oviedo, por cierto, en el Paraninfo de la Universidad.

La afición asturiana tendrá la última palabra el día de su estreno, sábado a las diez y media de la noche, en el salón de actos del Reconquista. La entrada es gratuita. Entramos, pues, en otros aspectos del festival de música de Asturias, dirigido desde su fundación por el profesor Emilio Casares. La representación de *Lobengrin*, por ejemplo, es uno de los acontecimientos más llamativos.

-Desde hace cuatro años se ha modificado el criterio del festival, en el sentido de introducir aspectos diferentes, como la ópera, el ballet y naturalmente los conciertos sinfónicos, corales o de cámara. Nuestro festival ha de ser un complemento a otras actividades musicales, de ninguna manera una competencia, y habida cuenta del carácter eminentemente italianista de la temporada septembrina, nos hemos esforzado por ofrecer al público asturiano otro tipo de ópera. El año pasado presentamos un «estreno» en Asturias, el *Fidelio*, de Beethoven. La ópera italiana falló a causa del tenor que tuvo que sustituir repentinamente al previsto en el programa. Pero además acabamos convenciéndonos de que nuestra misión aquí no es hacer ópera italiana, sino otro tipo de ópera que, a mi modo de ver, es incluso más valioso, ópera alemana centroeuropea, como las que hemos venido ofreciendo últimamente. Con *Così fan tutte* la Universidad presenta por segunda vez una ópera mozartiana (hace años se representó *La flauta mágica*; y luego el *Lobengrin*, de Richard Wagner, homenaje en su centenario).

Emilio Casares se confiesa wagneriano a ultranza y nos confía su ilusión en el éxito de esta representación. Lo que, teniendo en cuenta el propio carácter de esta ópera, lejana aún a las concepciones dramáticas que Wagner desarrollaría tiempo después, no es difícil de predecir. De hecho, la influencia del mundo operístico italiano y francés es patente y ello, junto con el peso de los coros y el poderío orquestal, explica las razones de que *Lobengrin* siga siendo una ópera de repertorio de todos los teatros líricos del mundo. Asturias se suma así a los actos de homenaje a Wagner, que hasta el momento solo se han llevado a cabo en Madrid y Barcelona. Además de la representación se va a editar en folleto, casi un libro, donde tienen cabida diversos ensayos sobre el fenómeno wagneriano. La personalidad de Wagner, indiscutible al margen de los gustos particulares, va a ser dignamente recordada en nuestra tierra. Pero hay otros aspectos en el festival, el ballet, por ejemplo.

-Ciertamente, el año pasado hubo una masiva asistencia a todos los actos, pero es que en el ballet se vendieron hasta las entradas «de ciego». El ballet está en auge, cada vez gusta a más sectores de la población. Al término de la pasada

edición del festival nos dedicamos a buscar un buen ballet, tal como el que efectivamente hemos contratado, el de la Ópera Nacional Eslovaca, que no es un ballet cualquiera. Llegará a Oviedo después de haber actuado en destacados escenarios europeos.

-Novedad en la historia del festival es la inclusión de otra localidad asturiana, La Felguera, entre las sedes del mismo.

-Sí, el festival empezó a llamarse así el año pasado (antes eran las semanas de la música de la Universidad), y no en vano. Las metas del festival estaban claras desde su etapa fundacional. No se trataba de un festival pensado para Oviedo, sino para Asturias; así se une Gijón, luego Avilés, y este año, con la participación de La Felguera, nos acercamos a la meta de que el festival tenga una presencia real en la mayor parte de Asturias.

-¿Cuál es la política de contratación de los artistas?

-Tenemos la idea de utilizar todo aquello que Asturias y España nos puedan proporcionar. De hecho, todas las obras sinfónicas, corales, de cámara van a ser realizadas por músicos asturianos o por artistas de otras agrupaciones españolas. Quiero significar especialmente el esfuerzo que supone para la Orquesta Sinfónica de Asturias el montaje de *Alexander Nevsky*; para la orquesta y el supercoro que se va a formar para la ocasión, a base de la unión de diversas agrupaciones corales al completo y miembros de otros coros, hasta un total de unas ciento cuarenta voces. Ahora bien, el ballet y la ópera son extranjeros porque es la única posibilidad. Ya se sabe que no hay una compañía española que pueda ofrecer una buena ópera alemana. Y respecto al ballet, aunque existe un ballet nacional de talla, no podemos repetirlo de continuo.

-¿Cuál es el presupuesto para este año?

-Ronda los catorce millones de pesetas, una cantidad que yo calificaría de ridícula para lo que se hace. Son muchos conciertos que mueven a una gran cantidad de público y no se puede hacer por menos dinero. Recuerda que el festival de Granada tiene un presupuesto de cincuenta millones de pesetas y el de Santander de más de ochenta. Por otra parte, el festival es modélico en cuanto a precios: una ópera por 600 pesetas, en una buena localidad, es un auténtico regalo.

-¿Qué valoración haces del festival?

-El festival de música de Asturias es ya un acto cultural de una importancia trascendental; ha de estar por encima de todo problema e incluso ha de crecer, como lo ha venido haciendo hasta el presente. Es una realidad cultural que honra a Asturias y está considerado en España como uno de los más importantes. Naturalmente, esto no podría ser así sin la ayuda de muchas instituciones y personas, especialmente los Ayuntamientos de Oviedo y Gijón, la Dirección General de Música y Teatro y la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

Finalmente, interrogamos al director del festival sobre los proyectos para el próximo año y sobre los posibles cambios que pueda haber en el mismo. Entre los primeros destaca la realización de una ópera con medios españoles y en gran medida asturianos, tal vez una ópera de cámara. Este proyecto, al que no es ajeno el entusiasmo del joven director de nuestra Sinfónica, Víctor Pablo Pérez, todavía ha de perfilarse cuidadosamente, pero es nuestra obligación hacerlo público desde este momento.

Va a haber también algunos cambios de criterio. Por ejemplo, el festival no se realizará a lo largo de una semana, con actividad a diario, sino que se estructurará en una serie de ciclos, cada uno de los cuales ocupará dos o tres días y entre los que se dejarán algunas otras jornadas de descanso. De esta forma, el ambiente del festival perdurará a lo largo de todo un mes, lo que sin duda ha de gustar a los aficionados. Señalar, finalmente, que todas las cuestiones relativas a localidades, funciones, etcétera, serán puntualmente puestas en conocimiento del público.

Archivo de Música Española Contemporánea

La Nueva España, 19/06/1983

«Este centro es para mí la aportación quizá más importante realizada a favor de la música española en los últimos años». Con estas palabras valoraba el compositor Cristóbal Halffter la creación de un centro de documentación de la música española contemporánea en el transcurso del acto inaugural que tuvo lugar el pasado 10 de junio en las dependencias madrileñas de la Fundación Juan March, la institución privada que ha organizado el mencionado archivo.

El centro, único en su género en España, surge como consecuencia de la amplia labor llevada a cabo por la Fundación Juan March en el terreno de la creación musical actual, a base de becas, encargos y tribunas de compositores más significativos de España, tanto de las generaciones más maduras como de las nuevas hornadas. Fue así como el director musical de la Fundación, Antonio Gallego, se dio cuenta de que el proyecto no resultaba excesivamente complejo, puesto que la opinión de los mismos compositores coincidía en la necesidad de crear algún tipo de centro para que investigadores, directores y los mismos creadores pudiesen realizar las consultas necesarias. Javier Maderuelo, un joven arquitecto estrechamente vinculado a los movimientos musicales más jóvenes y heterodoxos, puso sus dotes de organizador al servicio de esta empresa para que cualquier dato, cualquier grabación o la partitura deseada puedan ser fácilmente encontrables y puestas a disposición del usuario.

Hace ahora un año, tuvo lugar en Italia un encuentro hispano-italiano de compositores. Por fuentes de primera mano supimos la boyante situación de la música contemporánea italiana, al menos en lo referente a publicaciones serias sobre el tema, grabaciones, archivos y reconocimiento oficial del compositor. Los anfitriones italianos se admiraban de la precariedad que se vivía en España en todos estos terrenos. No obstante, hay buenas perspectivas para el futuro, a juzgar por los signos de los últimos tiempos. Se han editado varias monografías sobre compositores de hoy: la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles tiene encargados sendos estudios sobre Ernesto y Rodolfo Halffter, F. Remacha y algunos otros importantes maestros de la música española; se están abordando

algunos estudios de conjunto y, con la creación de archivos como el presente, ya no se podrá esconder la pereza de quienes alegan dificultades insalvables para montar obras de hoy, adecuadas a sus efectivos técnicos, porque van a tener a su alcance un amplio repertorio de posibilidades y un lugar de estudio para renovar los caminos trillados del repertorio vigente.

«Al no existir en España editoriales de música que impusiesen su labor más allá del simple negocio -manifestó C. Halffter- la mayor parte de nuestros compositores o están editados en el extranjero o sus obras corren el riesgo de perderse».

Este proceso de olvido y posteriormente pérdida de patrimonio musical nunca lo lamentaremos suficientemente, sobre todo en el caso de ciertas parcelas musicales del siglo XIX, de gran popularidad en su momento y hoy irremisiblemente perdidas por la negligencia de los descendientes, en ocasiones, pero también por la carencia de archivos bien organizados desde donde ese material pudiese tener una proyección social. No se trata, pues, tanto de archivar como de conseguir que el patrimonio reunido revierta en la sociedad. Por lo menos esto era lo que comentaba «casi todo Madrid» de la música durante el coctel servido tras las palabras del compositor elegido para hablar en nombre de sus colegas, primero beneficiarios todos ellos de esta singular iniciativa.

Grabación de una de las obras más polémicas del siglo xvii.
La Misa Scala Aretina, de Francisco Valls
La Nueva España, 12/02/1984

Hace algún tiempo Fernando Savater (notable fumador de puros y filósofo mundano) se quejaba amargamente de que un opúsculo suyo titulado -no sin ciertas pretensiones- *Panfleto contra el Todo* hubiese pasado prácticamente desapercibido por la crítica y, lo que era aún más grave, que no hubiese conseguido molestar a ningún cerebro pensante del país, ni de un signo ni de otro, cosa inconcebible en un panfleto que, en próximas ediciones, podía mudar su título de *Panfleto contra el Todo* por el de *panfleto para nada*. Contrasta esta situación de hoy con el ardor polémico del siglo xviii, cuando -como es el caso que vamos a contar en estas líneas- una simple entrada de una voz de coro, unos pocos segundos de música no sujetos a la normativa escolástica, motivaban respuestas y contrarréplicas, consultas, disquisiciones sobre la esencia de la música y sobre el grado de libertad permisible y sobre si esa libertad, tal vez tolerable en la música profana, podría resultar admisible en la sacra.

Estas y otras muchas cuestiones fueron suscitadas en la polémica más sonada del siglo xviii -en lo musical- de nuestro país. Hablamos de la *Misa Scala Aretina* del músico catalán Francisco Valls, que ahora es noticia porque el padre López Calo, flamante adjunto de Musicología en la universidad compostelana, ha preparado la edición de la misma en la Colección Monumentos Históricos de la Música Española, publicación del Ministerio de Educación y Ciencia. Hay que señalar de entrada que el aficionado con inquietudes puede tener en sus manos la transcripción de la partitura, editada por Novello (Kent) hace tres años, y desde ahora el disco, en la versión de The London Oratory y The Thames Orchestra, dirigidos todos ellos por John Hoban. Lo destacable es que con estas publicaciones se nos abren puertas hacia el pasado musical español, tan desconocido por el gran público, convertido en nuestro país en una especie de voraz consumidor de la música de otros países y, salvo en los casos consagrados de los Morales, Victoria, Falla o Albéniz, viviendo completamente al margen de su propia historia, tan vital por cierto en momentos como el que hoy vamos a recordar.

La polémica Valls–Martínez

Todo empezó cuando al maestro Valls se le ocurrió hacer una entrada del tiple del segundo coro en disonancia sin preparar. Tal entrada se encuentra en el «Miserere Nobis» de la *Misa Scala Aretina*, llamada así por utilizar el hexacordo de Guido de Arezzo sobre el que está fundamentada. En aquellos tiempos eso suponía un grave atentado contra las leyes escolásticas, aunque apenas es concebible hoy que por un «quítame allá esa disonancia» se organizase tal enredo. El padre Calo, cuyo mimo a la hora de consultar los archivos barceloneses donde se hallan las particellas de la misa se traduce en el rigor de los textos introductorios que publica tanto en el disco como en la partitura, asegura que «no menos de 57 maestros de capilla y organistas tomaron parte en esta batalla sin precedentes, escribiendo en contra o a favor de la licencia que Valls se había tomado». Y subraya igualmente el hecho de que en muchas ocasiones los participantes en la polémica pasaban rápidamente de las consideraciones propiamente técnicas acerca del famoso pasaje a otras de mayor envergadura estética.

Martín Moreno, de la Universidad de Granada, también se ha preocupado por el tema al ser el autor de un importante trabajo sobre el padre Feijoo –notable polemista musical igualmente– y las ideologías musicales del XVIII en España. Es en ese libro donde recoge autores y títulos de los ataques y defensas de la susodicha entrada del tiple. A título de ejemplo: «Carta en elogio del maestro don Francisco Valls», de Villavieja; «Parecer del licenciado Isidro Serrada, presbítero, maestro de capilla jubilado y organista de la Santa Iglesia de Urgel, sobre un fragmento de música sacado de la *Misa Scala Aretina*, cuyo autor es el maestro Francisco Valls». Y así hasta un punto en que la polémica se hace tan complicada que ya no se ataca o se defiende a Valls y a su licencia armónica, sino que se contesta o se pregunta a otros músicos que a su vez habían escrito sobre el dichoso fragmento.

Lo que resulta verdaderamente aleccionador es el sentido de la modernidad que tenía el propio Valls: «¿Qué son las reglas en las artes –escribe– sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas?». Y de una manera similar a como cuando Monteverdi explica los fundamentos de su nuevo estilo *concitato*, o cuando Philippe de Vitry se convierte conscientemente en el abanderado de la nueva música, es decir, poniendo la creación del artista por encima de la norma académica, así se interroga el compositor con estas palabras: «¿Cuál es el fin de la música? Cualquiera que no sea sordo responderá que la melodía; pues, como se logre esta, ¿qué importa se falte en alguna de las reglas que establecieron los antiguos?».

La grabación en disco

La elección de los intérpretes para esta grabación no responde a la casualidad. Fue John Hoban quien desde 1971 apoyó decididamente la idea del padre Calo de transcribir esta misa. Y para vergüenza de nuestras instituciones culturales, el 15 de abril de 1972 tiene lugar el estreno de la misma en el Queen Elizabeth Hall de Londres, y pasó a ser una obra de repertorio para el citado director. Los cantantes son los del London Oratory Choir, cuyo director titular es Hoban; y los músicos, elegidos de entre los que ya habían colaborado en el estreno de la misa. López Calo considera además que «en ningún país se ha logrado un nivel profe-

sional y artístico como en Inglaterra para la interpretación de la música antigua, y de la barroca en particular». La afinación sigue el diapason actual, sin perjuicio de utilizar técnicas barrocas en otros muchos aspectos, distribución de los coros, número de instrumentistas, etcétera. Hay problemas sin solucionar, como, por ejemplo, la realización del continuo para el arpa que, según parece, no es una cuestión fácilmente solventable con los escasos conocimientos que tenemos en la actualidad sobre su práctica concreta en las catedrales españolas. De cualquier manera, la *Misa Scala Aretina* de Francisco Valls ha dejado de ser, merced a la presente grabación, una especie de curiosidad, constantemente citada por todos los musicólogos, para pasar a formar parte de lo cotidiano.

Bruno Walter: una batuta dedicada a la obra de Gustav Mahler

La Nueva España, 15/01/1984

Hay épocas que siguen teniendo un destello especial para el historiador, momento de gran tensión espiritual que cierran un periodo y, a la vez, muestran a la luz gérmenes del futuro. Los años inmediatamente anteriores a la primera gran contienda mundial y a son paradigmáticos en este sentido; años crepusculares que, en la capital del imperio austrohúngaro, transformaron lo que ya parecía una decadencia inevitable en nuevos y emocionantes capítulos estelares de la cultura europea.

En Viena, capital de aquella «fantasmal monarquía austrohúngara» -como la definió Ernst Fischer-, seguían sonando los vales cortesanos en medio de sonrisas forzadas, debidas a la «carencia de músculos», según la expresión de Robert Musil, brillo de oropel definitivamente mirando hacia el pasado, en el que, paradójicamente, se fraguan algunas ideas que iban a tener un desarrollo portentoso en las siguientes décadas. Schoenberg, Freud, Zemlinsky, Kafka o Thomas Mann son solo algunos nombres míticos unidos al devenir del imperio. Pero con los ojos de hoy, nadie como Gustav Mahler para significar la ambivalencia, la contradicción, la genialidad y el empuje de estos años cruciales.

Ahora Mahler está de moda y, como suele ocurrir en estos casos, proliferan las publicaciones sobre el compositor, no todas a la altura deseada. Primero fue el texto de Alma, su mujer, tan injusto en ocasiones; luego las cartas entre Strauss y Mahler; a continuación, ensayos y biografías, reediciones y, en suma, toda la parafernalia que rodea la recuperación -esperemos que definitiva- de un gran músico. La Editorial Alianza, que está tratando de hacerse un lugar de prestigio en el mercado bibliográfico musical, lanza ahora un ensayo del director Bruno Walter sobre su admirado amigo y colega Gustav Mahler. Hay que decir que Bruno Walter escribió este libro en 1936, recordando los 25 años de la muerte de Mahler, y que en sucesivas ediciones tuvo oportunidad de modificarlo, pero nunca quiso, tal vez para preservar el clima espiritual que se respira a lo largo de sus páginas. Walter recuerda con emoción no contenida sus primeros encuentros con Mahler, a fines

del pasado siglo, y cómo salía turbado tras cada conversación con el genio, «mezcla de ángel y demonio». Sin llegar a perder nunca su propia identidad, Bruno Walter reconoce «la devoción y reverencia ilimitadas» que le inspiraba el compositor, y en ese tono de admiración va pasando revista a los diversos momentos de la vida de Mahler: Hamburgo, Steinbach, Viena, los viajes a América, el fin...

La semblanza de Mahler no se ciñe solo a la vertiente de compositor. Mahler fue un inmenso creador, algunas de cuyas obras fueron precisamente estrenadas por Bruno Walter, pero la personalidad del compositor, su actividad verdaderamente volcánica, le llevó a dirigir conciertos y óperas, revelando en este último género un talento dramático asombroso. La ópera nunca estuvo más cerca del «arte total» como cuando la dirigía Mahler. No bastaba cantar bien, había que actuar, moverse correctamente en escena, y la luz y el vestuario ya no eran los parientes pobres del escenario. Su carácter difícil le llevó a chocar con la admiración de la ópera de Viena, pero muchos de sus montajes siguen siendo modélicos y a él se le debe la dignificación de ciertos aspectos del género lírico.

Resultan especialmente interesantes las páginas de Bruno Walter en las que trata de desentrañar la personalidad de Mahler. Nos lo pinta como un romántico, pero no «vacilante o inestable», como un artista integral que renovaba la promesa con el arte al término de cada obra, insaciable de perfección, insatisfecho siempre. «Siendo como era faustiano –escribe Bruno Walter– y abocado a buscar sin cesar el sentido último de todo lo que existe, de todo lo que sucede, estaba atado por multitud de lazos y de intereses a nuestra esfera terrestre y a su vida espiritual». ¿Desaparecerá de una vez cierto Mahler enfermizo –enfermedad contagiosa que alcanza hasta las grabaciones discográficas– para dejar paso a un Mahler multívoco? A decir verdad, sería lo más deseable, y, si hacemos caso a Walter y reconocemos que «no se mantenía fijo en ninguna experiencia espiritual», es absurdo hablar de lo «nocturno» en Mahler, o de lo «demoníaco», o de lo «humorístico», porque toda esta objetivación no alcanza un verdadero nivel sustantivo hasta su consideración conjunta, sin cargar las tintas en ninguno de los tópicos que se han ido acumulando, más bien a favor de cierto tipo de literatura que en bien de la música.

El convento de San Pelayo, sede del canto gregoriano en Asturias

La Nueva España, 26/02/1984

Se celebró durante todo el mes de febrero el I Curso, impartido por el profesor Francisco Javier Lara.

Los cursillistas se reunirán periódicamente para cantar gregoriano.

Interrogando, muy borgianamente, a la *Enciclopedia Asturiana*, el periodista se entera de que el monasterio de San Pelayo fue fundado en el siglo IX, «quizá para que tuvieran acogida en él las damas, princesas o reinas que por alguna causa abandonaban la vida cortesana». Descubrimos también que ese monasterio recibió constantes donaciones a lo largo del Medievo, lo que explica su importancia en la vida monacal asturiana de aquel tiempo y acaso el notable patrimonio que hoy cuidan las monjas benedictinas congregadas en él.

En la actualidad, el marco arquitectónico ya no es propiamente medieval, aunque queden restos, pero presenta el suficiente recogimiento como para convertirse en el lugar apropiado para aprender y cantar gregoriano. Todos los fines de semana de este mes de febrero, una veintena larga de seglares y varias monjas y novicias escucharon con atención las explicaciones que el profesor Lara iba desgranando acerca de todos los aspectos del canto gregoriano.

La idea

Hay que señalar de entrada que las cosas no se hacen nunca por arte de magia. Detrás de las realidades culturales y más concretamente musicales de nuestra región siempre hay un espíritu emprendedor que las organiza.

El organizador y director de este curso es Ricardo Martínez, que fuera violista en la Orquesta Sinfónica de Asturias y profesor de Canto Coral en el Conservatorio de Oviedo. Ricardo Martínez no es de ese tipo de músicos que se anquilosan en su puesto de trabajo. En música siempre quedan cosas que aprender, y si ya no hay maestros a mano se sale a donde haga falta para buscarlos, procedimiento que siempre recomendó el mismísimo Claude Debussy, pero que en realidad

practicaron todos aquellos que siguen teniendo necesidad de perfeccionarse en cualquier faceta del arte musical. Así, Ricardo Martínez viajó a Lérida, a los cursos profesionales asturianos; fue lo que le llevó, tras unas conversaciones con Inmaculada González Carbajal y con sor Ángeles, la directora del coro de monjas de San Pelayo, a pensar en la posibilidad de organizar un curso en Oviedo. Naturalmente, se vio también animado por el hecho de que precisamente este tipo de canto está excluido de las enseñanzas del Conservatorio ovetense, pese a que el vacío de estas enseñanzas ya ha sido subrayado en algunas ocasiones.

Digamos también que los cursillistas («no estaría mal que hubiesen acudido seis u ocho más», dice Ricardo) han pagado una inscripción de seis mil pesetas, financiando así los gastos del curso que no son pocos, pues el profesor reside en Madrid y ha de viajar desde allí cada fin de semana. Tal vez con algún tipo de ayuda oficial podría disminuir el coste de la matrícula y aumentar el número de alumnos. El gregoriano, tan injustamente olvidado por la propia Iglesia, lo merece.

En buenas manos

Francisco Lara cumplirá 33 años en el próximo mes de junio. Su juventud contrasta con el profundo conocimiento de la materia que imparte. Estudió en Silos, pero en lo concerniente al gregoriano se especializó en la Abadía de Solesmes, siendo discípulo de Dom Jean Claire y de Dom Eugène Cardine, autor de la *Semiotología Gregoriana*, traducida al castellano precisamente por Francisco Lara. Como director del coro de la Abadía de Silos (y director del Centro de Difusión del Gregoriano, que está precisamente en Silos), Francisco Lara ha realizado algunas grabaciones discográficas donde pone en práctica las innovaciones interpretativas que está viviendo el canto más profundo creado por la Iglesia.

El profesor Lara comprende que el gregoriano ya no puede ser la música de la Iglesia, pero se lamenta con amargura del empobrecimiento musical que se observa en tantas y tantas iglesias del mundo católico. Lo triste es que en el Seminario no se estudia gregoriano, pero tampoco música de otro tipo como se hacía en otros tiempos. Afirmación que uno mismo pudo comprobar recientemente cuando a un joven curita del barrio se le pusieron los ojos a cuadros al pedirle el *Liber Usualis*. Con todo, hay un despertar de la admiración hacia el gregoriano. No hace mucho, en Salamanca, el profesor Lara impartió un curso donde lo más sorprendente era la asistencia masiva de jóvenes, algunos de los cuales reconocían haber encontrado en esta música la concentración espiritual de la que carecen esas otras músicas, por llamarlas de alguna manera, tan proclives a la perforación del tímpano y al estruendo gratuito.

Casi igual de lamentable es el hecho de que en los conservatorios apenas se habla de gregoriano; eso que una de las pruebas para las oposiciones de director de orquesta -recuerda Lara- consiste en desmenuzar una pieza gregoriana, analizándola en todos sus aspectos que, por cierto, son muchos y complejos, además de cruciales para entender buena parte de la música posterior. Lo que pasa, ironiza Francisco Lara, es que mucha gente, incluso de cierto nivel cultural, sigue creyendo que el gregoriano es «eso que cantan los curas en los funerales». Y claro, el gregoriano es mucho más, acaso, como decían unos niños que estuvieron de visita en el monasterio, sea lo que cantan los ángeles, o como decía otro, una

manera de rezar cantando. Pero también es, como vieron diversos investigadores, una planificación de la idea cristiano-medieval de lo suprapersonal, reflejando en su ser monódico el hieratismo de una sociedad que deseaba mantener un orden fijo y universal, como monocordes eran el Imperio y el papado: música, en fin, donde el texto y su revestimiento sonoro son indisolubles, logrando una síntesis casi nunca alcanzada en toda la historia de la música.

El curso y los proyectos para el futuro

Además de las clases -historia, repertorio, semiología, ritmo, modalidad, estética y dirección-, el curso mantuvo el criterio muy loable de combinar la teoría con la práctica. Así, los cursillistas estudiaban cada semana una o dos piezas que se cantaban en la misa de once de la capilla del monasterio, tratando de poner en práctica todos los matices sugeridos por el profesor, basados en un conocimiento riguroso de las antiguas notaciones, sin duda más imprecisas en lo tocante a la altura de los sonidos, pero mucho más precisas que la notación clásica del gregoriano (cuadrada) en los aspectos expresivos. Sorprende que en algo tan espiritual como es el gregoriano haya posibilidades de fricción, pero así es. Recordemos que Cardine explicaba en Roma semiclandestinamente sus conceptos sobre semiología, bastante mal vistos en Solesmes, centro mundialmente importante en la recuperación del gregoriano. Y pensemos en la cantidad de errores que siguen sin corregir en las últimas ediciones vaticanas, sin que nadie se explique los motivos, pese a que la semiología gregoriana los hace evidentes cada vez con mayor fuerza. Pero ya se sabe que, si los caminos del Señor son inescrutables, los del Vaticano lo son aún mucho más. Pues bien, esto y otras muchas cosas fueron el contenido de un curso cuyo interés, para monjas y seglares, puede deducirse de los proyectos para el futuro.

Efectivamente, a muchos cursillistas les ha sabido a poco y ya se ha realizado una especie de pequeña encuesta que dio como resultado la necesidad de realizar cursos en el futuro, tal vez en octubre. Para mantener lo ya aprendido, se ha decidido crear una reunión mensual bajo la dirección de sor Ángeles, naturalmente en el monasterio de San Pelayo, que tan amablemente es ofrecido por las benedictinas para este uso, por otra parte, tan acorde con su propia tradición. Así, sin grandes aspavientos, un grupo de entusiastas están realmente haciendo algo para que el gregoriano deje de ser ese gran desconocido.

La música de Messiaen, una profesión de fe

VII Semana de Música de Avilés

La Nueva España, 4/05/1984

En mayo de 1943, con el mundo en guerra, el compositor francés Olivier Messiaen -la experiencia del campo de concentración aún reciente- presenta en París las *Visiones del Amén*. El pasado lunes, gracias al sano criterio de la dirección de la Semana de Música de Avilés, hemos podido escuchar en Asturias, por primera vez, una selección de estas *Visiones*. La iglesia de Santo Tomás de Canterbury fue el marco en el que un público numeroso y atento siguió el trabajo de los pianistas Jean Pierre Dupuy y Phillipe Fenelon, muy conocido el primero no solo por sus interpretaciones de Messiaen sino de otros muchos compositores contemporáneos, entre ellos no pocos españoles, y menos conocido Phillipe Fenelon, que se presenta como alumno de Messiaen, con un excelente historial pese a su juventud y una seguridad absoluta tanto en su trabajo de intérprete como en un oficio de compositor, del que nos propuso la muestra de su *Sonata*. Completaba el programa otra obra del joven compositor gallego Manuel Balboa, titulada *Orzán*, escrita, como las otras, para dos pianos.

Pero volvamos a Messiaen. Y nadie mejor que el propio compositor para darnos las claves que nos permiten acceder a estas *Visiones del Amén*.

«He tratado -escribió- de expresar las riquezas tan variadas del Amén en siete visiones musicales». Nosotros hemos podido escuchar las cuatro primeras. Se abrió el concierto, pues, con el «Amén de la Creación», con el tema majestuoso de la Creación en un piano, siempre creciendo, recordando el amén de Dios al crear el mundo, la orden de que la luz se haga, sea. El «Amén de las estrellas», como una danza cósmica, llena de las sutilezas propias del lenguaje de Messiaen, infinitamente rico en el ritmo, pero no menos en otros parámetros del sonido. Es Dios, que llama a las estrellas y ellas responden con un amén, con un *benos aquí*.

El tercer amén nos conduce a lo patético, es la agonía del Señor, que dice «amén» al cáliz que le ofrece el Padre. El silencio es aquí música, pues adquiere una significación expresiva absolutamente admirable.

Y en la cuarta visión, el deseo, tal como Messiaen lo extrajo del *Cantar de los Cantares*, el así sea del deseo irresistible de acceder al Paraíso.

Hace poco se estrenó en París una ópera de Messiaen sobre San Francisco de Asís, personaje que va muy de acuerdo con la peculiar religiosidad de Olivier Messiaen, y también con sus procedimientos técnicos, pues los pájaros, tan del agrado del santo, son la fuente del tratamiento melódico de Messiaen, sin que ello, como también se dijo muchas veces, haya convertido al compositor en un ornitólogo, pues la transformación que opera en esos cantos de pájaros hace que se conviertan, simplemente, en música. Pues bien, el estreno no fue unánimemente admirado. Algunas críticas denunciaron que el compositor se repetía a lo largo de las cuatro horas de la representación. ¿Pero es lícito exigir novedad a quien tantas cosas, y tan geniales, aportó al lenguaje musical del siglo xx? Las *Visiones* son un ejemplo de esta aportación, una partitura infinitas veces tocada en Francia, pero que en Asturias supuso una novedad, perfectamente servida por la rigurosa interpretación del dúo Dupuy-Fenelon.

Paul Badura-Skoda: la vertiente humana de un maestro del piano

X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias

Hoja del Lunes, 21/05/1984

Con mal tiempo (y buena cara) Paul Badura-Skoda estuvo en Asturias para dar dos conciertos, el viernes en Oviedo y el sábado en Gijón, dentro del Festival de Música. Los críticos tienen la palabra tras sus actuaciones, pero el hecho de haber compartido con el artista la música y la lluvia, pues ambas fueron durante esos días las protagonistas, me han permitido hilvanar estas líneas de homenaje a quien fue y sigue siendo un gran maestro del piano.

No es muy conocido, por ejemplo, que el artista vienés de origen checo, como indican sus apellidos, ha hecho algunas incursiones en el terreno de la composición. Para Badura-Skoda la composición es un problema en sí, pues es preciso buscar unos límites. La composición no es libertad, sino que solo es libre cuando sabe ceñirse a unos marcos muy bien definidos. Pero no basta con que haya disciplina, siendo preciso también que exista algún tipo de valor estético en cualquier música y hasta un cierto romanticismo. Por eso, como muchos otros creadores, prefiere a Berg por encima de Schoenberg, al encontrar en la obra del primero el lado humano (inseparable del arte) que apenas se vislumbra, o que resulta difícil de ver, en el caso de Schoenberg. Tal vez esos mismos planteamientos le hayan vedado el acceso a la música de Webern y, por el contrario, se muestre muy unido incluso por lazos de amistad con el compositor Frank Martin quien, por cierto, le ha dedicado algunas piezas al pianista.

Paul Badura-Skoda es un políglota admirable que se expresa en castellano con una corrección sintáctica verdaderamente asombrosa. No importa la profundidad de la conversación, pues su cultura se trasluce nada más empieza a hablar y no solo de música. Leyendo el programa del Festival, se alegraba de que estuviese programada una sinfonía de Bruckner, la «Romántica», que acto seguido puso en sutil relación con la sonata de Schubert que acababa de interpretar él mismo. Pero la conversación con Badura-Skoda siempre es interdisciplinar y no es extraño oírle afirmar que Rousseau cayó en un error cuando enfatizó sobre la bondad innata del hombre, teoría por otra parte rechazada desde posturas tan diferentes

como las del Cristianismo o el psicoanálisis, y en Jung -matiza- mejor que en Freud.

Y poco después, casi riendo, recuerda las *boutades* de Thomas Mann que hizo comentarios agudos pero diletantes acerca de la música de Wagner, acusándolo de diletantismo, no solo en los textos («pues Wagner es un segunda fila como escritor», afirma el pianista), sino incluso en la música, lo que resulta inadmisibile, volviéndose la acusación hacia el propio escritor, por fortuna mejor novelista que crítico de música.

Sobre la práctica de dirigir conciertos desde el piano confiesa que le encanta pero que los directores cada vez ponen más resistencia a semejante procedimiento que, por lo demás, era muy habitual en los siglos XVIII y XIX. Como también era habitual que el público aplaudiese entre los diversos tiempos de una sonata, cosa que ahora no se hace al haberse sacralizado la música hasta el punto de asumir las funciones del sacrificio ritual. Por eso cuando en Gijón sonaron los aplausos tras el primer tiempo de la sonata de Schubert (unos dirán que por falta de cultura y otros que por entusiasmo o falta de prejuicios), Paul Badura-Skoda ladeó la cabeza mientras sonreía abiertamente mirando hacia el público, como si se hubiese abierto un pasillo con el pasado y algo del espíritu jovial y desinhibido de las schubertiadas vienasas se hubiese colado de rondón entre las paredes del Jovellanos.

Enrique Franco, el más influyente crítico musical de España

La Nueva España, 15/05/1985

Hablar con don Enrique Franco no es solo tener la oportunidad de cambiar impresiones con el crítico más influyente de estos momentos, desde las páginas de *El País*, sino meterse de lleno en la historia viva de la música española del último medio siglo.

Tiene pocos recuerdos don Enrique de antes de la guerra, pero alguno es curioso, como por ejemplo una inolvidable actuación ante los Reyes de España, hacia el año 30. «Pero te puedo jurar -me dice con sonrisa franca- que mi concierto de piano ante la Corona no tuvo nada que ver con la caída de la institución monárquica». Aquella vida de niño prodigio, o muy precoz al menos, no iba a continuar por mucho tiempo. Su maestro, Rogelio del Villar, pianista y crítico, había depositado en él grandes esperanzas como concertista, pero al conocer de cerca la dura vida del solista profesional, lo que aconteció siendo alumno de Luis Galve, optó por dejar ese camino.

Cuando estalló la guerra del 36, Enrique Franco había concluido sus estudios musicales, y fue justamente el periodo bélico un momento decisivo para su vida. Los bombardeos sobre Madrid ponían un peligroso contrapunto en las vidas de aquellos jóvenes, sin edad para hacer la guerra, aunque obligados a sufrirla con no menos rigor. Pero había también un punto de vocación en aquellos años estériles, muy bien aprovechados por don Enrique para leer todo lo que caía en sus manos. Su hermana Dolores, esposa de Julián Marías, se constituyó en la directora cultural del joven Enrique, ordenando su voracidad lectora. Los miles y miles de volúmenes que ocupan en la actualidad la casa madrileña del crítico atestiguan que aquella iniciación sería la primera piedra de un vasto proyecto humanístico para sí mismo, reconocido desde hace muchos años en los medios musicales internacionales.

Tras la guerra empieza a ejercer una labor de difusión musical, de crítica y de estudio que habría de continuar el día de hoy. «Empecé en Radio Seu -dice- en el año 41, y guardo el recuerdo de compañeros entrañables, como José Luis López Vázquez, o Higuera, que había estado en La Barraca». Aquellos años no fueron es-

pecialmente brillantes, sumida España en la posguerra y aislada respecto al resto de Europa, pero quizá por la misma desidia oficial fue posible deslizar algunos programas radiofónicos verdaderamente atrevidos para aquellos años. Tiempo después, en el 46, pasa a Radio Madrid, donde programa las primeras obras de un joven que había de despuntar en el futuro y que estos días recibía el doctorado *honoris causa* por la Universidad de León: hablamos de Cristóbal Halffter, puntal de la vanguardia de España y gran creador, como pronto intuuyó nuestro crítico.

«En el 52 pasé a Radio Nacional, cuando no emitía nada más que una parte del día. Soy consciente de haber hecho una labor en este medio. La creación, por ejemplo, de Radio 2 –tan socorrida por los melómanos de todo el país– y el apoyo a la creación de Radio 3. Desde los medios radiofónicos y desde las páginas de los periódicos he tratado de hacer algo por la gente de mi tiempo, y menores».

Como decíamos al principio, no solo traemos a don Enrique Franco a las páginas hospitalarias de *La Nueva España* por su condición de crítico de prestigio. No olvidamos, naturalmente, su faceta musicológica. Al ser interrogado sobre Falla, cuya obra conoce como nadie, nos explica la demora en la realización de una amplia monografía sobre dicho compositor, porque tan magno empeño «no se puede hacer a ratos perdidos». Todo empezó cuando volvió a España el material de todo tipo que Falla poseía en su exilio argentino. Desde el primer momento la familia de Falla deposita la confianza en él, y pronto le vemos acometiendo la catalogación de las cartas y otros documentos. Es, pues, la persona idónea para escribir el esperado libro sobre don Manuel. «No importa –asegura– el paso del tiempo. Además, hace veinte años muchas cosas que pienso dar a conocer podrían ser malinterpretadas. Creo que no es malo dejar pasar el tiempo en casos como el de Manuel de Falla, incluso perder de vista la excesiva mitificación estética y ética que se siente por el maestro».

Muchas más cosas nos cuenta en esta ocasión el afamado crítico, pero no todas caben en estas escuetas líneas. No está de más, sin embargo, recordar que fue también compositor, especialmente de música incidental para el teatro y el cine, al tiempo que colaborador en diversas revistas de ámbito internacional. Destaquemos su estudio sobre «La Atlántida», sus artículos para la *Revista Musical Italiana* y la coordinación de la parte española con el imprescindible y denso *Grove's Dictionary*.

Enrique Franco, que se ha acercado hasta nuestra tierra para conocer el Festival de Música de Asturias, marcha tras su breve estancia con buen sabor de boca: «Y ello –apunta– por dos motivos: porque en la parte artística se detecta cada vez un mayor grado de interés y de calidad y porque en el aspecto social es de resaltar el compromiso de la Universidad en estas actividades, proyectándose fuera de sus muros».

Valdediós: una mirada musical

El Comercio, 29/10/1993

Este topónimo afortunado impregna todo el conjunto religioso del antiguo valle de Boides, donde hace mil cien años se consagró solemnemente la iglesia de San Salvador. Como otras denominaciones cistercienses, este bautizo territorial refleja la mística y los deseos reguladores de una orden que, desde finales del siglo XI, pero muy especialmente en tiempos de San Bernardo, se extendió, imparable, por todos los confines de la Cristiandad. El Císter rotura y desbroza – como tan amenamente escribió G. Duby –, y bautiza y organiza unitariamente sus nuevas fundaciones.

El Císter confiere a todos sus proyectos un perfil inconfundible, con el expreso deseo de observar con mayor pureza la regla de San Benito. Se habla con toda razón de una «arquitectura cisterciense», pero aún son más claros los motivos para referirse a la «música cisterciense»; pues si aquella se acoge a unos modelos comunes, casi siempre dentro de una deseada sobriedad, el propio éxito de la Orden distorsiona muy pronto las premisas austeras de los primeros tiempos. Contrariamente la música, como instrumento para la liturgia, permanece estable durante más tiempo. Por si fuese poco, al ser la música una disciplina incluida en el cuadro de los saberes medievales, como la geometría o la astronomía, se pudo constituir un *corpus* de tratadística cisterciense específica, cosa que no podía concebirse en la arquitectura. Se ve muy bien aquí la dicotomía medieval entre un «arte liberal» frente a las «artes mecánicas» o manuales.

¿Qué nos dicen estos textos de los siglos XII y XIII, alguno de ellos ciertamente supervisado por el propio San Bernardo? Pues ofrecen al estudioso un retrato fidedigno, casi descarnado, de la estética cisterciense. En efecto, mientras los historiadores de la estética aducen los escasos y conocidos testimonios de repulsa hacia la ornamentación de los capiteles, o las enfrentadas opiniones de Císter y Cluny sobre el arte, y algunos otros detalles, los interesados en la teoría musical encuentran en los tratados cistercienses un vasto cúmulo de observaciones y de

disposiciones de enorme significación estética: melodías que se truncan y que se unifican en el plano modal, melismas que se suprimen, ámbitos que se acortan, repeticiones que se obvian y, en fin, toda una normativa que propende al ascetismo, perfilando un repertorio litúrgico unificado como hasta entonces no se había visto en los siglos medievales. Se han comparado entre sí cantorales cistercienses de los puntos más alejados de Europa y la unidad se mantiene en todos los planos, cuando lo habitual es que las variaciones se produzcan de nación a nación, de comarca a comarca, de una a otra iglesia de la misma localidad. Como escribió San Bernardo, en la carta-prólogo al antifonario cisterciense: «reunimos el nuevo antifonario en el siguiente volumen y creemos que, tanto en el canto como en la letra, resulta irreprochable».

Los cantorales de Valdediós, hoy en el Seminario Metropolitano de Oviedo, que hemos estudiado y catalogado para el reciente Congreso de Archiveros de la Iglesia, muestran todavía esta inconfundible personalidad de la música litúrgica cisterciense, aunque son de época posterior y requieren otras consideraciones para su análisis. Lo cierto es que forman parte del patrimonio de la Iglesia y de Asturias, y muestran la estancia, secular y fructífera, de los monjes blancos en nuestra tierra. Al estudiar pacientemente estos cantorales, al analizar su confección en los libros de obra del monasterio, cuando desvelábamos el mimo que los antiguos moradores de Valdediós ponían en la compra de pieles y pergamino, de tintas y recado de pintar, de herrajes y bastidores para que los oficiales librerros compusiesen los libros del coro, al saber de la construcción de los órganos de la iglesia monástica (pues es este el instrumento cuyo uso se regula con todo detalle en la tratadística española de la Congregación de Castilla y León, a la que pertenecía Valdediós), no hemos querido únicamente adentrarnos en el pasado de este importante foco de religiosidad, sino que hemos tratado de rendir un tributo de admiración hacia una orden monástica emprendedora, inconfundible en el plano musical, que ahora vuelve a estar entre nosotros.

La música proteica de Alfred Schnittke

V Jornadas de Piano «Ciudad de Oviedo»

La Nueva España, viernes, 9 de febrero de 1996

New European Strings. Director y violín, D. Sitkovetsky. Obras de R. Strauss, A. Schnittke, J. Haydn y B. Bartok. Teatro Campoamor, miércoles 7 de febrero.

La vida musical ovetense se ha ido enriqueciendo en los últimos años con diversas propuestas musicales. Sospecho que las Jornadas de Piano tienen ya un lugar de preferencia entre las opciones de no pocos aficionados. En el concierto del miércoles se nos proponía un plato fuerte, importado de Galerías Alfred Schnittke, el Gran Bazar de la Nueva Música Rusa.

Porque el Sr. Schnittke, autor que ronda los 62 años y vive, desde hace algunos años, en Hamburgo (con no muy buena salud, por cierto) tiene de todo en su rebotiva y es una especie de moderno Proteo. Y lo es tanto en su vida como en su obra. En la vida, a causa de su misceláneo historial, con sangre de judíos-alemanes, educación en Viena y en Moscú y vivencias de tres religiones. En cuanto a la obra, por su extraordinaria habilidad para cambiar de registro, aproximándose sin prejuicios a los más variados estilos del pasado y a las distintas corrientes de las últimas décadas. Cierta comentarista discográfica -muy cualificado pero un punto guasón- lo comparaba con Mortadelo, aquel de los tebeos, que tan pronto era cabra como mudaba en adoquín o en buzo a ritmo de disfraz y de viñeta.

Sin embargo, la figura de Schnittke se nos perfila de día en día con mayor estatura artística. Claro que -nos diría J. Attali- la música no es inocente. Y menos aún en un país que tuvo un ideólogo musical al servicio del estalinismo, el célebre Idanov. Y de la misma manera que el xx Congreso del PCUS inicia la desestalinización política en 1956, el Congreso de la Unión de Compositores hace lo propio en su campo dos años más tarde. Pero era preciso ir más allá, y salirse también de la órbita de ciertos mandarines del arte musical que, por entonces, lanzaban sus mensajes dogmáticos desde la ciudad alemana de Darmstadt. Todo esto explica la peculiaridad y el fuerte determinismo histórico de la música rusa. También su extraordinario nivel.

Schnittke fue uno de los primeros en comprender que la era postserial tenía que abrirse a nuevos derroteros. De modo que, desde mediados de los sesenta, indagó en una construcción musical contrastada entre mundos tonales y seriales, para evitar la plenitud solipsista del serialismo integral. Y como músico de oficio que era, autor de numerosas músicas cinematográficas y de páginas incidentales, consiguió sus objetivos y conformó sólidamente una matizada personalidad artística.

En el Concierto para piano y orquesta de 1979 –que según parece estrenamos este día en España– vemos al maestro consolidado, interpretado por los mejores solistas, grabado en los mejores sellos, admirado en Rusia y en el resto de Europa. En los primeros compases está la clave de la obra: una célula de dos notas, como un pensamiento aforístico, más un diseño de notas repetidas y una textura armónica que anuncia el trabajo sobre los acordes arracimados.

Y luego a disfrutar: ora con las parodias de coda mediante potentes *clusters* de la segunda sección, ora con el ambiente jazzístico de un poco antes, ya con las herencias del último Shostakóvich, o bien con las notas repetidas que en el bloque final se hacen austeras, minimalistas y fuertemente introspectivas. El oyente constata el amable juego de los «cadáveres maquillados», servido por un oficio depurado y muy efectivo.

Celebremos, pues, la oportunidad de escuchar cosas distintas a las habituales, para que Oviedo, además de contar con un público extraordinariamente fiel, millonario en gusto y en entendimientos sobre las tradiciones interpretativas, adquiera también un cierto hábito en la recepción de lo otro, aunque sea con retraso.

Decir que la orquesta es extraordinaria no es sino certificar la opinión del público, muy clara en los aplausos al *Divertimento* de Bartok, que se nos brindó denso y ágil, como no recordábamos haberlo escuchado en los últimos años. Tres bises cerraron un concierto en el que el trabajo del director, violinista también en la Hob. 18 de Haydn, fue magnífico desde el comienzo, con la obertura del *Capriccio* de R. Strauss. Del pianista, en fin, nos resta celebrar su dominio, su memoria y su valentía artística.

Falla después de Falla

Con motivo del cincuentenario de la muerte del compositor de «El amor brujo»
La Nueva España, jueves 14 de noviembre de 1996

Manuel de Falla, voluntariamente exiliado en Argentina desde 1939, se convirtió en un modelo de ausencia viva y mitificable en los años difíciles de la posguerra española. Federico Sopena se expresaba así en 1941 desde las páginas de la revista falangista *Vértice*: «Sentimos sin consuelo posible el afán de su presencia». O bien: «Nos duele su ausencia porque tenemos certeza de su dolor». Dolor, ausencia y orfandad que sintetiza en la elocuente exclamación final: «¡Falla sin tierra de España!».

La posguerra musical española tuvo como uno de sus ejes el nombre de la música del gran ausente. La rentabilidad del nombre de Falla y las posibilidades de aprovecharse de su figura no pasaron desapercibidas para el régimen. A principios de 1938 asistimos a un meditado golpe de efecto en la política del bando nacional. Se crea el Instituto de España y se nombra presidente a nuestro compositor. Falla no acepta. Y de hecho nunca tomaría posesión de cargo. Un cargo, por cierto, en cuyo juramento se invocaba al mismísimo Ángel Custodio. Por las mismas fechas se hace pública su adhesión al Alzamiento nacional mediante un escrito que sería ampliamente difundido en la prensa.

Por eso no sorprenden los esfuerzos del Gobierno español para que Falla retornase de Argentina. Jorge de Persia, estudioso del Falla americano, sitúa en los años 1945 y 1946 las gestiones más relevantes en esta línea. El principal intento será llevado a cabo por Francisco Cambó -desde la misma Alta Gracia argentina en julio de 1946- a petición del embajador español en Argentina. Se le ofrece a Falla pensión, «casa confortable» y completos medios de trabajo. En suma, escribe Cambó, «todo lo que usted quiera». Falla agradece la oferta, pero no la acepta. No sería el único español ilustre que rechaza por entonces una interesada invitación al retorno.

Vindicado, negado.

La guerra dispersó la llamada Generación del 27, muchos de cuyos miembros habían considerado a Falla como su verdadero guía y maestro. Desde entonces, la

herencia artística de don Manuel pierde la inocencia. Se convierte ocasionalmente en materia para el más vacío de los casticismos o en banderín de enganche para las propuestas moderadas de renovación. Pero también será vista como el pesado lastre del que los más inquietos trataban de desprenderse a toda costa, para así vislumbrar mejor las deseadas provincias de la nueva música.

La primera invocación a Falla realizada desde una óptica de renovación muy ponderada se debe al Círculo Manuel de Falla. El Círculo se fundó en Barcelona solo un año después de la muerte del compositor. Tenían que pasar veinte años para que la crítica advirtiese que los miembros del Círculo no tenían nada que ver de hecho con el ilustre compositor y que *ni remotamente*, como señaló Montsalvatge por estas fechas, podían ser considerados discípulos suyos. Que, en fin, su cohesión como grupo era débil y ni siquiera el nombre de Manuel de Falla podía hacer milagros. La utilización modernizante y europeísta de la figura de Falla queda empero como uno de los logros de esta agrupación de compositores.

La primera gran negación vendría dada por parte de algunos de los compositores de la Generación del 51, especialmente desde 1958 hasta algo más de mediada la década de los sesenta. Esta es la etapa de recepción de las corrientes seriales y postseriales, de la música abierta y de acción, de la primera música electroacústica de nuestro país. Falla no podía interesar a los jóvenes vanguardistas de una manera verdaderamente significativa. Fue respetado con frialdad, celebrado por aspectos muy concretos (como la austeridad antirretórica del *Concerto*), cuando no fue negado y rechazado abiertamente. Claro que la música oficial seguía teniendo en Falla al referente absoluto para definir lo español. Falla era el padre a quien unos convertían en Dios y otros trataban de matar en clave psicoanalítica.

El estreno de la *Atlántida* puede considerarse un momento óptimo para ilustrar lo anteriormente dicho, al ser fecha obligada para la reflexión sobre Falla por parte de los jóvenes compositores. Recordemos que cuando se presenta la *Atlántida* corre el mes de noviembre de 1961. Hay toda una historia de promoción oficial que puede simbolizarse en la orden de la Presidencia del Gobierno, publicada en el *BOE* del 11 de septiembre de 1961, por la que se nombra una comisión interministerial y dos comisiones delegadas, una en Barcelona y otra en Cádiz, a fin de que el estreno de la *Atlántida* «revista el debido esplendor». Pero la preocupación de los nuevos creadores iba por otro lado. El compositor Ramón Barce respondía a una encuesta de la revista *Ritmo* en este tono: «Ningún aspecto específico de la obra de Falla posee valor de enseñanza para un músico de 1961». La superación de los esquemas vanguardistas deja paso en algunos compositores a una reflexión sobre la historia y el pasado mucho más sosegada y desprejuiciada de lo que había sido hasta entonces. En los años setenta, y así hasta hoy, los *mechanismos de la memoria* ganan en matices y pierden en sectarismos. Falla ya no constituye un problema estético. Falla, por fin, es heredado sin trauma y revisitado con frecuencia, sin prevenciones ni epigonismos estériles. Y es capaz de informar, desde la grandeza de su música y desde su ejemplo de artista, la creación de los compositores de hoy.

El Coro Universitario, de estreno

Concierto de Navidad del Coro Universitario de Oviedo
La Nueva España, 24 de diciembre de 2009

Un concierto majestuoso y lleno de grandeza que supo deleitar y hacer historia al mismo tiempo. Programa: *Ostro picta. Introduzione al Gloria* de Vivaldi; *Intemerata Dei mater*, de Israel López Esteche; *Gloria en re mayor* de Vivaldi; *Solstizio d'oro, portico di Natale* de Guillermo Martínez. Director: Joaquín Valdeón; Beatriz Díaz (soprano), Patricia Rodríguez Rico (soprano), José Hernández Pastor (contratenor), Guillermo Martínez (órgano). Catedral, lunes 21, a las 20 horas.

Los aficionados que llenaron la Catedral de Oviedo el pasado lunes para asistir al Concierto de Navidad del Coro Universitario sabían que se iban a encontrar con dos elementos rectores en el mismo. Por un lado, con un concierto que ya es tradicional, en el sentido de arraigado, lleno de garantía y plenamente consolidado. Por otro, con alguna de las novedades a que nos tiene habituados su inquieto y formadísimo director, el maestro Joaquín Valdeón.

Se inició la velada con la *Introduzione al Gloria*, una pequeña cantata de Antonio Vivaldi para soprano y orquesta. Beatriz Díaz, la cantante asturiana en alza de los últimos tiempos, estuvo a la altura de lo que se esperaba de ella. Poderosa, perfectamente afinada, con gusto hasta en el recitativo, proyectando su voz para que no quedase un rincón de las amplias naves catedralicias sin disfrutar de su arte, Beatriz Díaz, muy bien acompañada por la orquesta, ofreció la primera lección de la tarde, y el público la recompensó con fuertes aplausos.

Los coros, las orquestas y las propias ciudades no pueden escribir su historia musical a base de repertorio. Tienen que dar cabida a lo nuevo para que, en el futuro, se asocie su nombre al de los compositores que tienen algo que decir en los tiempos actuales y que serán figuras del porvenir. Todo esto lo entiende muy bien el maestro Valdeón, y es la suya una actitud valiente y comprometida que le honra. En este marco se inserta el estreno absoluto de Israel López Esteche, com-

positor cántabro nacido en 1983, universitario en Oviedo y miembro del coro. Su *Intemerata Dei mater*, para coro y orquesta (en versión levemente abreviada), es una página excelente, con un extraordinario trabajo textural en la parte del coro y un tratamiento orquestal discreto y contenido. Hay modernidad, dramatismo y angustia en su obra, pues su texto (que sigue el homónimo de Johannes Ockeghem) no solo glosa el papel de intercesora de la Virgen María, sino su condición de auxiliadora de aquellos que se encuentran en los límites, como arrojados en un destierro sin salida. El compositor recibió los aplausos del público, tras lo cual el concierto introdujo un nuevo giro.

Venía a continuación, en efecto, una hermosa obra, popular y de repertorio: el *Gloria* de Vivaldi. A Beatriz Díaz, que siguió en la tónica ya señalada, se le unió la soprano ferrolana Patricia Rodríguez Rico, que dialogó fluida y conjuntamente con la anterior en las felices secciones que tienen a dúo. Su hora, con todo, quedaría reservada para la última obra del concierto, como veremos. Quizá no todos los asistentes y aficionados en general sepan (y por eso no está de más reconocerlo aquí) que ambas cantantes tienen en común el hecho de haber sido alumnas de la acreditada profesora asturiana Elena Pérez Herrero, presente en el concierto, algo verdaderamente decisivo en el caso concreto de Beatriz Díaz.

Seguimos en el *Gloria*. ¿O será mejor decir en la gloria? Pues, en verdad, las dos intervenciones del contratenor José Hernández Pastor, valenciano muy vinculado a Asturias, fueron pura gloria, ya que de eso estamos hablando. José Hernández es hoy en día uno de los grandes contratenores españoles (voz que va ganando terreno en nuestras tierras desde hace algunos años) y probablemente el de más hermosa voz en el registro de contralto. Ver cómo coge una nota por el filo, la ensancha, la mima, cómo respira y articula en los ornamentos, con pleno sentido del estilo de la música que canta, todo ello no se explica sin esa perfecta conjunción que se da en él de sensibilidad innata y de técnica, adquirida esta principalmente en la Schola Cantorum Basiliensis. Tres solistas de lujo, pues, cuyos primeros conciertos profesionales los realizaron años atrás, dicho sea de paso, con el Coro Universitario; artistas que pasan por un buen momento, jóvenes y de la casa (o cercanos, en todo caso), y que fueron acompañados perfectamente por la orquesta. El maestro Valdeón supo imprimir una efectiva velocidad en pasajes como el inicial y hondura en la expresión de los momentos más introspectivos, siempre con gesto elegante, claro y preciso. Los aplausos, muy nutridos, premiaron la labor de los artistas, que saludaron repetidas veces.

La guinda de la sesión la puso el joven compositor asturiano Guillermo Martínez (1983). Su cantata, subtitulada *Solstizio d'oro, portico di Natale*, escrita este mismo año, para soprano, coro y orquesta fue el segundo e impactante estreno absoluto de la velada. Dos piezas gregorianas sirven de articulación litúrgica y espacial en diversos momentos de la obra. En primer lugar, una antífona de las vísperas de Navidad, a cargo de un cantante del coro, abrió la composición desde la tribuna de la epístola, como preámbulo de la obertura. Pero la visión sobre la Navidad se complementa con unos fragmentos de *La vida de María* de Rilke. Llegamos así al aria para soprano y orquesta, uno de los dos momentos culminantes de la obra. Aquí el compositor se nos muestra en estado de gracia. Sobre las elegiacas y trascendentales palabras de Rilke construye un aria que, podemos

asegurarle, habrá de tener vida propia fuera de la cantata, como aria de concierto. Y es en esta parte donde la soprano Patricia Rodríguez Rico desplegó cualidades cuasi wagnerianas para transmitir la belleza, sentimiento y concentración afectiva de esta página, en un ambiente orquestal que tiene afinidades más espirituales que directas con los grandes maestros centroeuropeos de las primeras décadas del siglo xx; como Mahler, Zemlinsky o Korngold. Por cierto, Guillermo Martínez es ya, pese a su juventud, un mago de la orquestación. La sección denominada *Casus belli* ofrece un contrapunto teológico, pues suena la llamada islámica a la oración del almuédano (en grabación), haciendo de alminar la tribuna del órgano. Pero los tenores del coro contraatacan y avanzan entonces por la nave central y cantan, en gregoriano, la llegada del Niño que nos ha sido dado. La cuestión queda zanjada y solo resta asombrarnos con el coro final, majestuoso y lleno de grandeza, dignísima conclusión para un concierto que supo deleitar y hacer historia al mismo tiempo. Fue bueno, bonito y, para aviso de gestores y de los propios responsables universitarios, también barato. ¿Quién da más?

Notas al programa

Concierto de música vocal Maestros de capilla de la Catedral de Oviedo

I Jornadas sobre Cultura e Iglesia
Asociación de Amigos de la Iglesia Mayor de San Pedro Apóstol de Gijón
Gijón, 25 de marzo de 1995, 20:00 horas

Repertorio monográfico de obras sacras del Archivo de la Catedral de Oviedo compuestas por los maestros de capilla desde los siglos xvii al xx y transcritas por el Dr. Ángel Medina, catedrático de la Universidad de Oviedo.

Versión gregoriana: Grupo Melisma de Gijón. Director: Fernando Menéndez Viejo.

Versión polifónica: Coro «Fundación Príncipe de Asturias». Director: José Esteban García Miranda.

Génesis del concierto

En el principio estaba Fernando Menéndez Viejo. Y después las cosas se sucedieron aproximadamente como sigue. El pasado verano Fernando y yo habíamos renovado una antigua amistad conversando sobre canto gregoriano. Me resultaba muy interesante escuchar a un músico que había vivido el canto litúrgico de la Iglesia católica desde su infancia, cuando era tiple en la Catedral de Oviedo, siendo maestro García Antuña, y después había estudiado y practicado a fondo este repertorio en el seno de la Schola Cantorum del Seminario Metropolitano.

Sabedor el maestro Viejo de mi dedicación a las investigaciones sobre el gregoriano en Asturias, me consultó para incluir en los próximos conciertos del grupo Melisma alguna pieza extraída de fuentes de nuestro patrimonio. Finalmente, la idea de combinar polifonía y gregoriano acabó perfilándose como la opción más interesante musicalmente.

Los planes de Fernando M. Viejo eran aún más rigurosos. Quería que todas las piezas tuviesen que ver con la Semana Santa, verdadero *tiempo fuerte* del año cristiano. Y, por otra parte, vimos que era factible encontrar este repertorio sin salirnos del patrimonio musical de la Catedral de Oviedo.

Durante los meses de septiembre de 1994 a febrero de 1995, aprovechando mis continuas visitas al archivo catedralicio, compartiendo horas inolvidables de estudio y amistad con mi admirado D. Raúl Arias del Valle, fui transcribiendo o

copiando (caso de la de Elías Guaza) las partituras que hoy se escucharán, a partir de una relación propuesta por Fernando Viejo. Este, a su vez, gestionaba otros cometidos como preparar el programa con textos y traducciones. La Asociación de Amigos de S. Pedro, paralelamente, realizó con éxito una gestión de vital importancia: la búsqueda de un coro que se decidiese a afrontar este repertorio y que resultó ser el de la Fundación Príncipe de Asturias, lo que constituyó una excelente noticia.

Y así, como en siglos pasados, cuando los músicos de la Catedral eran solicitados en la villa de Gijón para celebraciones públicas y privadas de muy diversa naturaleza, el impulso artístico de la basílica de San Salvador llega hoy hasta la iglesia de San Pedro de la mano de su prestigiosa y eficaz Asociación de Amigos. Mas no como un préstamo eventual de ministriles, sino con la espiritualidad de la propia música sacra, llevada de un templo a otro templo en un recuperado mensaje de religiosidad y de cultura.

El programa

El concierto se abre con la interpretación del *O vos omnes* gregoriano. Esta antifona del Sábado Santo, del modo octavo, tiene su momento más expresivo en la subida melódica de la palabra o «attendite», llamando al oyente con intensidad, para recogerse en el final.

La versión polifónica del *O vos omnes* es anónima. Se trata de un motete a cuatro voces que se encuentra en los folios 13v.^o-15 del cantoral de polifonía número 3 del archivo catedralicio. Su factura muestra la herencia de la tradición polifónica renacentista más madura, viva en la música de las catedrales en el siglo xvii y aún en el xviii. Sin duda alguna, este tipo de piezas muestran el alto nivel de la música interpretada en la catedral ovetense. Nótese el dramatismo creciente de la pieza, con recursos figurativistas en la parte final, donde el texto dice «sicut dolor meus», en tanto que el contrapunto se hace más ceñido, y el fluir del texto, más angustiado.

El gradual *Christus factus est*, de Viernes Santo, está escrito en modo quinto. Los recursos formales, giros melódicos, etc., no son originales, pero su combinación con el texto es un modelo de expresividad. Si ya en el cuerpo del gradual la melodía destaca la palabra o «obediens», puesto que es precisamente esa obediencia al Padre la que lleva a Cristo a la Cruz de nuestra salvación, en el versículo viene la exaltación de Cristo por su sacrificio, con largos melismas (en la línea virtuosa propia de los graduales) que encuentran su cumbre melódica en la palabra o «illum», referida precisamente a aquel a quien Dios dio el nombre que está sobre todo nombre, de acuerdo con un hermoso y esperanzador texto que procede de una epístola de San Pablo a los filipenses.

La versión polifónica del mismo tema litúrgico se debe a Elías Guaza. Se trata de una pieza a cuatro voces (triple, dos tenores y bajo) conservada en el legajo 53, número 4, del catálogo de papeles de música incluido en el trabajo de D. Raúl Arias del Valle titulado *El papel manuscrito del Archivo Capitular de Oviedo. Inventario Índice*. Guaza fue uno de los últimos maestros de capilla de la Catedral de Oviedo y no son pocos quienes se acuerdan personalmente de él. Su figura fue minuciosamente analizada por Inmaculada Quintanal. Elías Guaza López nació

en 1878 en Villa de Rioseco de Boadilla. En 1911 ganaba el puesto de maestro de capilla en la Catedral de Oviedo, cargo que ocupa hasta su muerte, en 1948, si bien los últimos años los pasa en Castilla por problemas de salud, quedando de maestro interino García Antuña. Músico preocupado por el decoro de las celebraciones musicales de la liturgia, como ha señalado I. Quintanal, vive una época difícil para la música catedralicia, que le lleva a componer un buen número de piezas de porte sencillo, respetuosas con el fluir del texto y poco complicadas en el plano melódico o armónico, como el conciso *Christus factus est* que hoy escucharemos y que, con solo la primera parte del texto, se utiliza propiamente como antifona en el Viernes Santo.

El responsorio *Seniores*, para los maitines del Viernes Santo, es una pieza gregoriana en primer modo, con un sutil intercambio de zonas de recitación que otorga un punto de introspección a un ambiente sonoro presidido por la serenidad, en concordancia con la deseada aceptación de su hora, que Cristo asume en los momentos previos al prendimiento.

La versión polifónica es obra del actual maestro de capilla de la Catedral ovetense, D. Alfredo de la Roza, perfectamente conocido por su ejemplar trayectoria en el mundo coral asturiano y por su magisterio musical en el Seminario, del que se beneficiaron, entre tantos otros, el director y algunos integrantes del grupo Melisma. El maestro De la Roza otorga un perfil de modernidad y de trascendencia a esta página, escrita a cuatro voces mixtas, donde no hay un solo detalle de más, obra ascética que actúa como un contrapunto del pasado en su lenguaje moderadamente avanzado, pero al servicio, sin embargo, de un mismo sentido religioso.

Con la *Lamentación primera del profeta Jeremías* para el Sábado Santo entramos en una sección distinta del concierto. Aquí el gregoriano y la polifonía forman parte de la misma obra. Incluso hemos preparado los materiales gregorianos de forma que a los intérpretes les sea posible acercarse a la interpretación de los siglos XVII y XVIII. Un anónimo maestro puso música a diversas partes de la *Lamentación primera* según el profético texto de Jeremías (3,22-30). Algunos versos y el nombre de las letras hebreas que jalonan la profecía (Teth, Iod...) se recitan en gregoriano; otros versos y letras figuran escritos para las cuatro voces clásicas de la polifonía religiosa. La parte final (Jerusalem) se incrementa con una quinta voz, que es de tiple segundo. Tanto el gregoriano como la polifonía fueron transcritos del cantoral de polifonía número 6 del archivo catedralicio (folios 124v.º-131). Las partes polifónicas se tornan más libres en el enunciado de las letras hebreas, con imitaciones sabiamente construidas, mientras que en las partes con texto se acogen a un estilo homófono, no exento de dramatismo, a la manera del siglo XVII. Todo ello está inspirado en los mismos diseños gregorianos, de forma que las continuas recurrencias a los mismos ambientes armónicos, texturas y células constructivas confieren a la pieza una notable unidad y grandeza, culminando con la advocación a Jerusalén ya citada a cinco voces.

La *Pasión según San Juan* que hoy vamos a escuchar es, sin duda, la obra más singular del concierto. Su autor fue Gregorio López de Guevara. Está copiada en el cantoral de Polifonía número 3 del archivo de la Catedral, folios 87v.º-93. Este maestro de capilla, cuya relación con la catedral ovetense se sitúa en el tercer cuarto del siglo XVII, es, sencillamente, uno de los grandes autores de su tiem-

po. Su carácter (propenso a riñas, pleitos y pependencias diversas, como recoge acertadamente el profesor Casares en su monografía *La música en la Catedral de Oviedo*) le llevó a verse privado del magisterio por parte del Cabildo, sin perjuicio de que se le reconociesen sus altas cualidades musicales.

La *Pasión* es la única composición de un maestro de capilla del XVII que nos queda en el archivo de la Catedral, independientemente del resultado que pueda dar el estudio de los numerosos anónimos, como la lamentación que acabamos de comentar. Pero además refleja una concepción característica de esta centuria. Es una *Pasión según San Juan*, para el Viernes Santo, en la que una serie de intervenciones de la turba están escritas a cuatro voces, con autoría del citado maestro. Es decir, hay aquí un primer nivel de dramatismo entre la parte gregoriana y determinados textos de los que se ocuparía la capilla de música catedralicia. En la parte gregoriana, a su vez, se establecen otros niveles de contraste entre las intervenciones de Pilatos, Pedro (agudas), Cristo (grave) y el narrador (que recita en una cuerda intermedia) de acuerdo con principios dramáticos que arrancan del mundo medieval. Las Pasiones, por esa misma estructura pseudoteatral, son susceptibles de enriquecerse y transformarse con el paso del tiempo. Por eso no es de extrañar que en unos pasionarios de mano «según la costumbre de la catedral ovetense» aparezca la escritura gregoriana y, superpuestas mediante papeles pegados, se hayan interpolado partes vocales correspondientes a distintas voces, recreando alguna de las intervenciones de Cristo. En otras palabras, esta *Pasión* es una obra que tendría una amplia parte en gregoriano (distinguiendo narración y personajes) paralelamente una serie de intervenciones con el título y las palabras de Cristo reservadas a los propios solistas encargados del gregoriano, que hemos recompuesto a tres voces, de autor desconocido por el momento. Esta disposición (si bien con algunas supresiones y matices) es la que se ha tratado de conseguir en la versión de hoy.

Respecto a la música principal, la de Gregorio López, solo cabe señalar su sentido de servicio al texto, su homofonía y su rotundidad, sin apenas concesiones al ornamento o a procedimientos que dificultasen el papel severo de la celebración, en la mejor línea de severidad propugnada por la reforma trentina.

Joaquín Lázaro es uno de los nombres de oro de la música catedralicia del siglo XVIII, como reconocen todos los estudiosos que se han acercado a su obra. Brillante, precoz y atento a los cambios de gusto de la época, se encuentran influjos clasicistas en su obra, conservada principalmente en Oviedo. Su *Stabat Mater* para cuatro voces, copiado en el cantoral de polifonía número 6 (folios 56v.º-59), donde se rubrica para la celebración de la Virgen de los Siete Dolores, presenta varias estrofas de este himno-secuencia que relata la escena de María ante Cristo en la Cruz. En ritmo ternario, con agilidad y estilo imitativo entre las voces, y con algunas inconveniencias por la aplicación de una misma música a distintos textos, Lázaro entreteje una obra de oficio, no de lo mejor del maestro, pero apropiada como muestra.

El himno *Vexilla regis*, canto a la cruz, que tiene diversos textos, en función de su uso en diversos momentos litúrgicos, como la Semana de Pasión o en la Exaltación de la Cruz, es un anónimo copiado en el cantoral de polifonía número 7 (folios 46v.º-52). Está escrito a cuatro voces, con varios textos (aunque

hoy solo se ofrezca uno en cada intervención polifónica) aplicados a la misma música.

La luminosidad en el ambiente tonal de la pieza, su ritmo animado por algunas figuraciones de mínimas y corcheas y la alternancia con el gregoriano constituyen una muestra más de la extraordinaria vitalidad de la capilla catedralicia en el siglo XVIII, cuando fue copiado este himno que cierra el concierto.

Concierto de música sacra
Maestros de capilla de la Catedral de Oviedo

II Jornadas sobre Cultura e Iglesia
Asociación de Amigos de la Iglesia Mayor de San Pedro Apóstol de Gijón
Gijón, 23 de marzo de 1996, 20:00 horas
Iglesia Mayor de San Pedro
Música catedralicia: la música histórica de Asturias

I. Un nuevo concierto de San Pedro

El plan trazado a raíz del concierto de San Pedro del año pasado era seguir investigando en el fondo musical de la Catedral de Oviedo. Como siempre, D. Raúl Arias del Valle, canónigo-archivero, se desveló atendiéndonos y ayudándonos, lo que hemos de agradecer con toda sinceridad. Además de nuestros propios trabajos y los ya publicados de Inmaculada Quintanal, se incorporan a esta iniciativa –siempre bajo el impulso del maestro Fernando M. Viejo– dos jóvenes investigadores universitarios, Natalia Ruisánchez y Guillermo González Saro.

El archivo musical de la catedral ovetense atesora un amplio repertorio de composiciones dedicadas a Santa Eulalia. Como muy bien ha estudiado el profesor Justo García, Santa Eulalia es elegida patrona de la diócesis en el siglo xvii, pero también pasa a serlo expresa e individualizadamente del Principado y de numerosas localidades asturianas. Y también lo será de Oviedo y de Gijón. En el caso de Gijón, la previa y preceptiva votación de los vecinos se realiza precisamente en la iglesia parroquial de San Pedro, en 1638. El concierto de hoy (aunque no monográfico) orienta sus secciones más significativas en torno a esta temática, con honores de estreno para los tiempos actuales.

II. El concierto

La *Salve* de Villaverde es obra publicada y perfectamente conocida por los aficionados. Enrique Manuel Villaverde, por su medio siglo como maestro de capilla, es un autor de enorme significación para la música catedralicia de nuestro siglo xviii, según ha destacado la profesora Inmaculada Quintanal, estudiosa del compo-

sitor y autora de las transcripciones publicadas de su música. Como es habitual en esta antifona mariana, Villaverde escribe la polifonía sobre versos alternos. El gregoriano se encarga de completar la oración. Escrita en un estilo que bebe en las fuentes más tradicionales de la polifonía clásica, mantiene en el tenor la melodía de la *Salve Solemne*, con papel de *cantus firmus*, aunque relativamente variado.

Pedro Furió es otro de los grandes autores de su tiempo. Sirvió en la Catedral de Oviedo como maestro de capilla de 1775 a 1780. Se conserva en Oviedo un cantoral de polifonía, con varios *Magnificat*, fechado en 1778. De ellos se ha seleccionado el de tercer tono, que mantiene unos trazos formales de suma coherencia entre las distintas partes de la obra. Como dice Emilio Casares, estamos ante «la última gran polifonía de la Catedral de Oviedo».

Se cierra esta parte con la recuperación de un himno a Santa Eulalia titulado *Virginis laudes*. Quizá la parte más original de la configuración de este oficio radique en los himnos. Risco afirma en su *España Sagrada* que el doctor D. Manuel Serrano de Paz, catedrático de la Universidad, fue quien compuso el oficio de la santa. El análisis literario y algunos otros detalles nos permiten certificar esta atribución. La melodía gregoriana, contrariamente, no es nueva, sino común a otros himnos, según nos indica la doctora Carmen J. Gutiérrez. De un anónimo copiado en el siglo XVIII hemos transcrito las estrofas polifónicas. La música es sencilla y bien construida, de perfiles muy nítidos, tal como corresponde al género himnódico.

Al catalogar los cantorales manuscritos de la Catedral de Oviedo nos llevamos la grata sorpresa de comprobar que se conserva íntegra dicha parte musical, de la que hemos preparado para el Grupo Melisma los Responsorios IV y III. Ambos son de carácter neumático, con ornamentación frecuente pero limitada a pocas notas por sílaba.

Esta sección del concierto se cierra con dos piezas del común de virgen y mártir, apropiadas para seguir en el mismo ambiente litúrgico, pero ya con un repertorio de medios musicales manifiestamente más rico.

Las composiciones en honor a Santa Eulalia se incrementan durante el siglo XVIII. De Joaquín Lázaro se ofrece hoy *A Eulalia dichosa*, un aria para soprano con acompañamiento instrumental. Lázaro fue el sucesor de Furió y estuvo activo de 1781 a 1786. Como apunta E. Casares, en su estilo alternan rasgos arcaizantes con otros que sugieren un conocimiento de las tendencias europeas de corte clasicista. El aria *A Eulalia dichosa* ofrece un discurso ameno, casi dulzón, basado en un fraseo de corte efectivamente clasicista, con alternancia de figuraciones ternarias y binarias y silencios que articulan el fluir de la música.

La siguiente pieza es del ya citado Pedro Furió. Es un aria para tenor titulado *Ya Eulalia contempla*. Consta de recitativo y aria. El tratamiento de los violines es esmerado y muy animado en sus figuraciones. Algunas palabras se ornamentan profusamente, dando un carácter italianizante a esta composición, llena de una poderosa motricidad barroca.

El maestro Furió cierra el concierto con una muy efectista composición titulada *Maravilloso asombro*, para tiple, alto y tenor con acompañamiento instrumental. Como las anteriores, también esta obra se refiere a Santa Eulalia. Se abre con un breve recitado del tenor con simple acompañamiento del continuo.

El aria, a tempo *vivo*, tiene una lograda introducción de los violines, con breves punteos de las trompas, todo ello sobre el continuo. Entran escalonadamente las voces del tenor, alto y tiple, sigue un interludio de la cuerda y el texto se repite, pero la ornamentación vocal se acrecienta, especialmente en el tenor. Una creación, en fin, que muestra cómo junto a los trazos severos del canto llano y de la polifonía a *capella*, la liturgia del templo ovetense se enriquecía eventualmente con sonoridades acaso menos trascendentes, pero, sin duda alguna, bastante más placenteras.

Capones y Castrati: una lectura hispano-italiana

«Castrati» Ciclo de Miércoles

(Mayo 2013)

Fundación Juan March

Cuestiones de nomenclatura

Baldassarre Ferri (Perugia, 1610-1680) es uno de los tres castrati seleccionados para articular este ciclo. Entre otras venturas -conseguidas sobre todo en las cortes de Polonia y Viena- tuvo la de merecer un epitafio latino donde se le llama «suavísimo ruiseñor de Europa» y donde destaca la expresión *Hic silet...*, o sea, «aquí calla», seguida de: «¡felices los que lo habéis escuchado!». Porque el arte de los castrati -dejando a un lado el caso especial de las grabaciones de Moreschi (1858-1922), de principios del xx- se lo llevaron estos célebres cantantes a la tumba y es hoy música callada.

Todo había empezado mucho antes. La figura del varón castrado es una constante a lo largo de la Historia. En el *Levítico* se les veda el ministerio sacerdotal y el profeta Isaías les dice a los castrados que no se vean como un «tronco seco». Son servidores áulicos en la Roma imperial o en China, objetos de placer, guardianes del harén, pero también frecuentan oficios de más fuste, sea en la milicia o en altas responsabilidades políticas, administrativas y religiosas. Pero será en el ejercicio del canto -ya en los siglos modernos- cuando adquieran un brillo singular, una extraña aureola tejida entre la fascinación, la envidia, la burla, el asombro y el desprecio.

Hablamos, pues, de los castrati -en singular, castrato-, que ambos son los términos italianos usuales en el lenguaje de la música. Hemos de advertir, no obstante, que tales términos son de empleo relativamente reciente en castellano y que se generalizan con el *boom* de las grabaciones del repertorio de los castrati italianos de ópera realizadas por contratenores. Porque ha de saberse que su nombre más significativo en nuestra lengua fue el de capones. A nuestro modo de ver no tiene nada de particular que a un cantante italiano castrado se le denomine castrato, sin olvidarnos de que también se le solía llamar virtuoso o músico. De hecho, castrato ya figura en el *Diccionario de la Real Academia*. Mas que se aluda a

los cantores de una capilla catedralicia española como castrati (incluso en textos musicológicos) es dislate mayúsculo, habida cuenta de la riqueza terminológica que proporcionan más de cinco siglos de literatura y documentos administrativos, donde pueden aparecer capones, castrados, capados, capadicos, caponcillos, caponazos, espadones y eunucos, pero no castrati, excepto en determinados y comprensibles contextos, o salvo que castrati sea el plural del *castratus* latino.

Orígenes

Las líneas anteriores dejan ver que este asunto no puede ser analizado solamente limitándonos al caso italiano. Quiérase o no, estamos ante una *coproducción hispano-italiana*, y ya va siendo hora de que esta idea circule con normalidad en el mundo musical. En esa coproducción aportó Italia el esplendor y triunfo universal de sus inigualables *virtuosi*, en tanto que España firmó el guion de las primeras secuencias de la historia, de las que se deriva todo lo demás.

Hasta fechas recientes, la musicología internacional ha venido repitiendo una serie de aseveraciones muy poco acertadas sobre las fechas de aparición de la concreta tradición de cantantes castrados a la que aquí nos referimos. Se dice que no existen hasta mediados del siglo xvi. Falso. También se señala que los primeros cantantes castrados desarrollan su trabajo en Italia. Tampoco es correcto. Se suele añadir –y esto sí es cierto– que hay una amplia proporción de españoles entre dichos primeros cantantes castrados de Italia. Este hecho nos indujo a pensar que podría haber precedentes en España, ya que parecía que nuestro país era toda una potencia exportadora de castrados al epicentro de la Cristiandad. Y sí, los había. Un documento de Burgos, publicado por López-Calo, nos lleva a 1506, lo que retrotrae la fecha de origen cerca de medio siglo y arrebató a Italia (y otorga a España) el discutible mérito de servirse tempranamente de castrados para honrar a Dios mediante el canto polifónico. No es el de Burgos un caso aislado, pero no insistiremos más en la cuestión.

El hecho de situarnos a principios del siglo xvi para hablar específicamente de cantores castrados se explica porque es en el mundo de la polifonía donde encuentran una funcionalidad y una especialización (en las voces agudas) que les llevará a constituirse como un colectivo profesional de enorme fortuna durante cuatro siglos. Es cierto que hubo cantores eunucos estables en Bizancio, si bien en el marco de una tradición musical monódica. Algo parecido podría decirse del mundo mozárabe. Mas insistimos: es la estratificación vocal de la polifonía clásica, con sus voces de bajo, tenor, alto y soprano (bellamente asociadas por Zarlino a la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego), la que determina la ubicación exitosa de los cantores castrados en los inicios de su historia occidental como músicos profesionales. Y, además –casi no hace falta recordarlo–, está el hecho de que en el marco eclesiástico en que nacen, las mujeres no podían cantar. Lo cual significa que tales voces agudas las habían de realizar niños, falsetistas o castrados.

La castración y los castradores

Un niño castrado antes de la pubertad sufre un corte en la producción de testosterona –hormona clave en el desarrollo de la masculinidad–, gran parte

de la cual se genera precisamente en los testículos. De la castración se derivan una serie de consecuencias muy notables, siendo la primera la imposibilidad del castrado para la procreación. Además, la laringe deja de crecer. Se trata, como señala Patrick Barbier, de una laringe «híbrida», que no solo es pequeña, sino que (aún más claramente que en el caso de las mujeres) no desciende a la posición habitual en un hombre no castrado. De manera que la pequeña laringe, que le queda de por vida en una posición alta, le mantendrá la voz aguda de los niños. Pero, como su cuerpo sigue creciendo, la caja de resonancia que es el tórax adquiere el tamaño normal de un adulto, y en algunos casos una forma más abombada y unas dimensiones por encima de lo normal. El producto final es una voz aguda, ágil y aérea, como la de los niños, pero con el volumen y potencial sonoro de un hombre.

La castración de un varón tuvo diversas causas a lo largo del tiempo. Pudo practicarse sobre el esclavo, el amante infiel o el enemigo vencido, vivo o muerto. El castrado podía incluso acabar sin testículos y sin pene, según se cuenta en el célebre *Viaje de Turquía*, atribuido a Cristóbal de Villalón (siglo XVI). La castración como castigo sigue dando que hablar y en algunos lugares es legal aplicarla a los violadores compulsivos bajo forma química. Mas también la castración puede realizarse por prescripción facultativa, como en otros tiempos se hacía para curar ciertas hernias. La autocastración por motivos religiosos o sectarios no fue ni es infrecuente. Y, por fin, podemos hablar de la castración realizada con el objeto de rentabilizar unas determinadas cualidades vocales, que es el caso que nos interesa.

Como los cirujanos solo operaban por razones médicas y no existía un marco legal para realizar una castración por razones musicales, muchos niños acabarían siendo operados en España por albéitares y capadores de animales, mientras Italia incorporaba la figura del barbero polifacético que se atrevía con estos menesteres. En Italia se intentaba conseguir un sedicente barniz de legalidad, incluyendo en ocasiones la autorización firmada del niño. Cuando la castración era realizada clandestinamente por intrusos, se decía que aquellos infelices estaban castrados porque habían sido mordidos por un perro o por un cerdo precisamente *abí*. He aquí dos ejemplos ilustres, del siglo XIX, de (supuestamente) precisa e infausta mordedura porcina: en España, Pedro Escudero, que empezó como cantor y acabaría siendo un violinista de prestigio internacional; y en Italia, Domenico Mustafà, reputado cantor de la capilla pontificia.

Las instrucciones de los antiguos tratados de cirugía muestran que se trata de una intervención no exenta de riesgos, pero que no es ni mucho menos de las más complejas para la época. Gerónimo de Ayala, en su tratado *Principios de cirugía* (1603), explica la operación, cuyo punto central es como sigue:

(...) abriremos con sajador las tunicas del escroto, lo que bastare, desasiéndolo y descarnándolo de la parte baja, subiendo las bolsas o tunicas hacia arriba, y apretaremos con la mano por la parte alta y así saldrá luego el testículo, y dejado con su carnosidad fuera, le ataremos por la parte de arriba con una cuerda fuertemente aquellos vasos de la simiente donde está asido y se corta el testículo por debajo de la atadura, cauterizando blandamente con cauterio actual, y curaremos con sus claras de huevo batidas con el aceite rosado (...).

Hay formas más rudimentarias de castración, semejantes incluso a las que se practican sobre animales, pero no está ponderado el alcance real de su uso ni vamos a extendernos al respecto.

Una especial educación

Claro que no basta con haber sido castrado adecuadamente en tiempo y forma para convertirse en un buen cantante. Solo una severa y especial educación musical consigue completar el proceso. Dicha formación podía iniciarse en el seno de una capilla de música, modo habitual en España durante siglos. Pero en Nápoles nació una institución muy particular que se convirtió en un semillero de cantores castrados. Allí, explica Patrick Barbier, habían surgido en el siglo XVI unos establecimientos de caridad especialmente dedicados a la acogida de huérfanos. Mas, con el tiempo, la intensidad de la educación musical que en ellos se ofrecía (al lado de las enseñanzas religiosas, del latín y de otras materias) acabó por convertirlos en auténticos conservatorios. La demanda de cantantes, argumenta Barbier, iba en aumento, y más aún desde que la ópera gana terreno a lo largo del siglo XVII. Baste decir que los más grandes maestros de canto, como Porpora o Durante, enseñaron en aquellos célebres conservatorios napolitanos y atrajeron a alumnos de pago que no eran huérfanos ni pobres. El destino de cada alumno se iba decidiendo en función de sus cualidades. Los maestros de mayor categoría exigían agilidad, dominio de la ornamentación, control respiratorio, expresión de los afectos y fusión de registros, entre otros detalles. Al final del proceso, a esos cantantes (castrados o no, huérfanos o no, pobres o no tanto) les esperaban los coros catedralicios y, en su caso, la escena lírica.

Del templo al escenario

El nuevo territorio de la ópera descubierto en Italia será muy tempranamente colonizado por los castrati. Hay razones de muy diverso tipo para que sucediese así. La más conocida es que la prohibición a las mujeres de cantar en la iglesia se extiende (intermitentemente) al nuevo espectáculo, sobre todo -pero no únicamente- en los Estados Pontificios. Además, la aceptación en Italia del travestismo escénico, junto al gusto por las voces agudas, son factores igualmente a tener en cuenta.

Desde sus orígenes la ópera desarrolla, entre otras, una textura de melodía acompañada que acabaría conduciendo al bel canto barroco. Un estudioso como Celletti sitúa entre 1630 y 1650 la consciencia del paso de registro vocal en la escuela romana de los castrati. Esa fluidez permite el ornamento, la concepción instrumental de la voz única de los castrati, pero también la expresión de las pasiones, lo que resulta fundamental en la estética del momento. La ópera supone para dichos cantantes el salto desde los estratos agudos de la polifonía clásica -lugar destacable, sin duda, pero realizado en el marco de un equipo- a un mundo de virtuosismo solístico que eclipsa todo lo que le rodea. Incluso cuando tenían voz de contralto -como Francesco Bernardi «Senesino» (1685-1759), otro de los elegidos para guiar este ciclo- se operaba idéntica fascinación. Fue este un gigante en el plano físico y será para siempre el Julio César de la ópera homónima de Händel.

Nos quedan numerosas y conocidas descripciones del arte portentoso de los castrati y no nos detendremos en el asombro que causaban los más grandes, en las tres octavas por las que se movían Farinelli y otros, ni en sus caprichos, riquezas, amoríos -recordemos el caso Tenducci- y veleidades varias. Hemos observado que en el imaginario sobre los castrati se repite lo que ocurriera en la antigua Roma con sus eunucos más influyentes. ¿Cómo no acordarse del gran chambelán Eusebio, eunuco del emperador Constancio y «serpiente exultante de veneno» según Amiano Marcelino, cuando leemos las impertinencias de castrati arbitrarios y caprichosos como Caffarelli o Marchesi? ¿Y cómo no pensar en la honradez, fidelidad y agudeza de juicio del chambelán Euterio cuando repasamos la trayectoria de Farinelli, modelo por excelencia del buen castrado, en la Corte española? Además, Carlo Broschi «Farinelli» (Apulia, 1705 - Bolonia, 1782) dejó una memoria muy especial en España, con zarzuelas, óperas y novelas que lo tomaron como protagonista, de ahí que fuese obligado recordarlo en este ciclo.

Y si los comportamientos de los castrati más célebres apuntalan la creación de esa imagen dúplice, también ocurre lo mismo en el mundo de los modestos capones eclesiásticos de España. La literatura se encargaría de amplificar eficientemente esa imagen dual. El defensor de los capones en España sería el humanista Francisco de Cascales, si no fuese porque su *Carta filológica* «En defensa de los capones cantores, contra quien había escrito», parece más una eutrapelia o ejercicio del ingenio que otra cosa. Dice Cascales, entre otros mil elogios: «el oficio que tienen en este mundo es oficio de ángeles, es cantar con la dulzura de los cándidos cisnes, con los pasajes de los dulces ruseñores, con la armonía del celeste movimiento». La respuesta del médico complutense Bernardo Robredo, aparecida en 1636, es mucho menos conocida y de una dureza extrema. Concluye el severo galeno creyendo haber probado que los capones son «un género de gente imperfecta, mutilada y truncada, son unos hombres menospreciados, odiosos, viles, bajos, estériles, infecundos, infructíferos, afeminados, lascivos, impúdicos, deshonestos, débiles, morbosos, traidores, tímidos, alevosos, ívidos, codiciosos, avarientos y glotonos». Con todo, la fascinación por estos seres y su arte vocal sigue creciendo. Y cada vez sabemos más de las cimas alcanzadas por los Ferri, Senesino o Farinelli, que nos guían en este ciclo, y por los Cafarelli, Bernachi, Gizziello, Cusanino, Pachiarotti o Matteuccio, por citar a algunos de los más relevantes.

Final y sugerencia

El ciclo de este singular colectivo de cantantes se cierra en el marco eclesiástico, en simetría con sus orígenes. El ya citado Alessandro Moreschi representa el conocido crepúsculo de esta práctica en la Capilla Sixtina, que dejó en 1913. Por su parte, Manuel Lacasia -según investigaciones de Nicolás Morales- cantó en la Real Capilla de España nada menos que hasta 1880. En la ópera, el declive había empezado mucho antes y hubo quienes, como Rossini, lo vivieron y lo lamentaron, sabiendo que estaban asistiendo al fin de una época.

Lo cierto es que los caminos del canto tuvieron en los castrados hitos y transformaciones estéticas de valor único, y que los vasos comunicantes de la música sacra con la profana y de Italia con España no pueden dejarse de lado en este proceso. Así, el español Francisco Soto, soprano pontificio, fue maestro del cas-

trato italiano Loreto Vittori, nombre de oro en los albores de la ópera del xvii; y el castrato Crescentini inició en el canto a la madrileña Isabel Colbrán, auténtica diva de la lírica europea del xix.

Concluimos expresando el deseo de que los actuales contratenedores introduzcan o incrementen el repertorio para capones conservado en las catedrales españolas. La mayoría de las veces estará camuflado bajo el nombre de piezas para tiple o para alto, pero también hay composiciones en las que se concreta aún más el tipo de voz deseado. Así, un motete para tiple de Vicente Palacios (de 1828) indica «para el capón» en la partichela correspondiente, según se recoge en el catálogo musical de la Catedral de Granada de José López-Calo. Animamos, pues, a musicólogos, editores, gestores e intérpretes a indagar en esta línea, que no solo de pan italiano vive el melómano.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- BARBIER, Patrick: *Historia de los castrati*, Buenos Aires, Javier Vergara Ediciones, 1990.
- BRUMANA, Biancamaria: «*Il pianto de' cigni in morte della fenice de' musici*». *Poesie per Baldassarre Ferri e nuove ipotesi sulla carriera del cantante*, Perugia, Pliniana, 1993.
- CAPPELLETTO, Sandro: *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Turín, EDT, 1995.
- DUNI, Egidio Romualdo: *Arie per Farinelli (Londra 1737)*. Edición crítica con introducción a cargo de Giulia Veneziano, Matera, Festival Duni, 2005.
- FABRIS, Dinko, y VENEZIANO, Giulia: «Le cantate 'giovanili' di Domenico Scarlatti», en Dinko Fabris y Paologiovanni Maione (eds.), *Domenico Scarlatti. Musica e Storia*, Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp. 91-114
- HILL, John Walter: «Le arie di Frescobaldi e la cerchia musicale del Cardinal Montalto», en Sergio Durante y Dinko Fabris (eds.), *Girolamo Frescobaldi nel iv centenario della nascita*, Florencia, Olschki, 1986, pp. 215-236.
- MARCELLO, Benedetto: *El teatro a la moda*, Madrid, Alianza, 2001, versión castellana y edición de Stefano Russomanno.
- MEDINA, Ángel: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, ICCMU, 2011 (3.ª ed. aumentada).
- VERDI, Luigi (ed.): *Farinelli e gli evirati cantori*, Lucca, lim, 2007.

SANTA MISA CANTADA
CON ACOMPAÑAMIENTO DE GAITA
EN LA MEMORIA DE SAN JOSAFAT,
OBISPO Y MÁRTIR

PRESIDIDA POR EL EXCMO. Y RVDMO. SR. DON JESÚS SANZ MONTES
ARZOBISPO DE OVIEDO
CATEDRAL DE OVIEDO
MARTES, 12 DE NOVIEMBRE DE 2013. 19,30 H.
JOAQUÍN PIXÁN, TENOR
JOSÉ MANUEL TEJEDOR, GAITA
JAVIER TEJEDOR, TAMBOR

CORO DE ALUMNAS DE LA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA TRADICIONAL
DE CANGAS DEL NARCEA.
DIRECTORA: ISABEL LÓPEZ PARRONDO

NOTAS SOBRE LA MISA DE GAITA

La Misa de Gaita en la Catedral de Oviedo

Las misas populares en latín, entre ellas la denominada popular y académicamente *Misa de gaita*, tienen su solar predilecto en las iglesias y capillas del mundo rural, habitualmente en el marco de las fiestas patronales. Representan siglos de honda y sentida religiosidad. Las catedrales y otros grandes centros religiosos -históricamente dotados con medios musicales propios- no suelen celebrar este tipo de liturgias, pero ello no significa que no puedan acogerlas de manera ocasional o en fechas señaladas, tal como se hace con otras manifestaciones litúrgico-musicales. De hecho, la propia Catedral se hizo eco de los trabajos del Cuarteto Cea en esta línea con un recital del grupo que tuvo lugar el 4 de mayo de 1978. El citado cuarteto publicó ese año un imprescindible vinilo que incluía la *Misa de gaita* según se conservaba (y se conserva) en la tradición llanisca.

Con todo, resulta innegable la singularidad de la presente ocasión. En efecto, la celebración de esta Misa en la Catedral de Oviedo, bajo la alta presidencia del Excmo. y Rvdmo. Sr. arzobispo, don Jesús Sanz Montes, adquiere un valor histórico y de símbolo en el afianzamiento de una significativa seña de identidad del Principado de Asturias.

El interés suscitado por la *Misa de gaita* a lo largo de 2013 -sin olvidar los valiosos precedentes en los que no podemos extendernos aquí- tiene su raíz en la investigación patrocinada por la Fundación Valdés Salas, cuya primera consecuencia -pero ni mucho menos la única- fue la aparición de nuestro libro *La Misa de gaita. Hibridaciones sacroasturianas* (Gijón, Museo del Pueblo de Asturias-Fundación Valdés Salas, 2012), que contó también con la inestimable colaboración de Cajastur y de la Universidad de Oviedo.

No olvidamos otros hitos a tener en cuenta para contextualizar la *Misa de aita* que hoy se celebra en la Sancta ovetense. Así, el pasado 8 de septiembre, festividad de Nuestra Señora de Covadonga y Día de Asturias, el diario *La Nueva España* de Oviedo distribuía un disco cuyo contenido central estaba dedicado precisamente a la *Misa de gaita*. No es irrelevante que los principales protagonistas de dicha grabación fueran el tenor Joaquín Pixán (como lo es hoy) y el gaitero José Ángel Hevia, dos artistas consagrados y de muy amplia proyección. Paralelamente el Principado daba los pasos oportunos –mediante la preceptiva publicación en el *BOPA* y en el *BOE* de los fundamentos e inicio del proceso– para que la *Misa de gaita* pueda ser declarada Bien de Interés Cultural, una muy alta distinción en términos estatales. Los datos anteriores –a los que podríamos añadir un buen ramillete de actividades y proyectos– muestran el interés que ha suscitado este singular testimonio del patrimonio litúrgico-musical asturiano.

Presentación

Las siguientes líneas extractan, con algunas adaptaciones, diversos epígrafes del libro de nuestra autoría antes citado, al que remitimos para mayor información. Definimos la *Misa de gaita* como una eucaristía cantada en latín y acompañada con la gaita de fuelle. Hoy día las partes más habitualmente cantadas son las del Ordinario, («Kyrie» –en griego, pero integrado plenamente en la misa latina–, «Gloria», «Credo», «Sanctus-Benedictus» y «Agnus Dei»). Décadas atrás se cantaban también partes del «Propio» y aún hoy suenan (o solo se recuerdan) el «Gloria Patri» o doxología menor, algunos introitos y la «Salve regina» para después de la Misa.

Las fuentes de las que se ha partido en la interpretación de las secciones cantadas de la *Misa de gaita* son principalmente dos transcripciones publicadas en el libro antes citado. Para el «Credo» se utilizó la del recordado don Manuel José Santos (1929-2013); y, para el resto, la del tantos años maestro de capilla de la Catedral de Oviedo don Alfredo de la Roza (1925-2004). El conocimiento de las escasas grabaciones discográficas de la misa y las propias experiencias de los intérpretes también han contribuido a conformar la versión que hoy se nos ofrece.

En la *Misa de gaita* hay momentos estrictamente instrumentales, de orígenes mucho más diversos. Son los *entemedios* (intermedios) para gaita, susceptibles en muchos casos de ser acompañados por el tambor.

Las misas de gaita que se cantan en Asturias forman parte de las llamadas *misas populares en latín*, que son una realidad suprarregional e incluso supranacional. Las misas de gaita tienen la singularidad de estar todavía vivas en algunos concejos asturianos, pues las misas hermanas de Galicia o las igualmente del mismo tronco recogidas en el antiguo reino de León (en este caso sin gaita) –al decir de los investigadores de las mismas– pueden considerarse perdidas en la práctica, aunque no falten transcripciones y registros sonoros de las mismas. Hay que tener en cuenta que el purismo gregoriano del *motu proprio* de Pío X sobre la música sagrada (1903) o el auge de las lenguas vernáculas desde los años sesenta, tras el Concilio Vaticano II, entre otros factores, fueron embates que muchas de estas liturgias populares no pudieron resistir.

Las partes cantadas de las misas con acompañamiento de gaita son el resultado de una hibridación entre las melodías litúrgicas de las que proceden y el influ-

jo, por una parte, de los giros ornamentales de la gaita, y, por otra, de la vocalidad característica del canto tradicional de la región, muy en particular de la tonada.

Acompañamiento heterofónico

Detalle de singular importancia es el acompañamiento de la gaita de fuelle. Al añadir «de fuelle» se evitan ambigüedades con otros instrumentos denominados gaitas y se deja claro que nos referimos al aerófono de lengüeta doble en el ámbito de los oboes, caracterizado por tener un depósito (fuelle) al que el intérprete insufla aire por el soplete y desde el que, con la adecuada presión, lo hace pasar al *punteru* (puntero), donde se produce el sonido melódico con el conveniente juego de apertura y cierre de orificios con los dedos, y al roncón, donde suena la nota pedal, que es la nota tónica del puntero dos octavas más grave.

El acompañamiento es de tipo *heterofónico*, lo cual es aludir a un tipo de textura muy frecuentemente ejemplificado en los tratados con músicas extraeuropeas. En el procedimiento heterofónico que se opera en la *Misa de gaita* la línea melódica del instrumento repite esencialmente la melodía del canto, al margen de los floreos de los que hablaremos más adelante. No se busca una fusión sin fisuras entre voz y gaita, ni se desarrolla en esta una segunda voz en contrapunto con la del canto. La clave radica en una *cierta descompensación temporal entre la melodía de la gaita y la del canto*. O sea, que el cantor y el gaitero no van exactamente a la vez: se produce un constante y sutil retraso entre una y otra melodía, que, insistimos, son la misma melodía, independientemente de la octava en que suenen, estando la de la gaita en el ámbito superior. Así se percibe un abanico de resultados sonoros extremadamente variado. Por momentos, captamos sonoridades redondas y plenas, claras y eufónicas, pero de inmediato podemos pasar a resultados sonoros inquietantes, un punto agrios, en suma, a disonancias fuertes, aunque pasajeras. Conclusión: este tipo de acompañamiento y la textura heterofónica que se deriva del mismo constituyen un elemento de primera importancia patrimonial. Y ello se opera tanto en la *Misa de gaita* como en las tonadas, si bien en este último género también es habitual el canto sin acompañamiento.

Geografía

Las misas de gaita se conservan en algunas zonas de Asturias. Al oriente, en Parres y La Pereda (concejo de Llanes) se mantienen muy completas. En el centro-sur de Asturias, en los concejos de Quirós, Lena o Aller, la situación patrimonial de la *Misa de gaita* es delicada, pero sigue sonando en determinadas celebraciones y hay perspectivas de revitalización en alguna de estas zonas. En el centro-occidente de la región -Salas y concejos limítrofes- se celebra un buen número de estas misas (más de dos docenas al año), pero el «Credo» de gaita, aunque se recuerda y puede recuperarse, ya no se canta.

Décadas atrás las misas de gaita estaban extendidas por toda Asturias. Ha podido constatarse la aceptación que reciben cuando se realizan en lugares donde hubo esta tradición (aunque actualmente no se celebren), como si volviesen a casa a la manera de un hijo pródigo. La actividad de algunos prestigiosos músicos populares -como la cantante Mari Luz Cristóbal Caunedo y el Gaiteru Llorián, por ejemplo- está siendo decisiva en este sentido. Claro que la actividad continuada, a veces

durante décadas, de todos cuantos la interpretan o la han interpretado, pegados a su tierra y a sus raíces, es la clave de todo lo demás. Y es de tantísimo valor que sin ellos no se puede explicar la propia supervivencia de la *Misa de gaita*. Bien se entenderá que no osemos dar aquí nombres concretos, pues ni siquiera una lista de varias docenas de cantores y gaiteros evitaría el olvido de otros muchos.

Los floreos

En cualquiera de las partes cantadas de la *Misa de gaita* –al igual que en las tonadas asturianas que usan la gaita como acompañamiento– es obligado que el gaitero inicie la interpretación en solitario con una serie de giros característicos que sirven para afianzar la sonoridad del instrumento y situar sólidamente al cantor en la tonalidad de la pieza al objeto de que pueda entrar correctamente. A menor escala se repite este hecho en los floreos intermedios, más breves.

Se trata en general de simples pasajes escalísticos que podemos considerar como los *tientos* idiomáticos del instrumento. También es frecuente que el gaitero introduzca en estos momentos melodías populares asturianas, por completo ajenas al mundo de la música sagrada, a veces bailables y siempre festivas. Esto no extraña en el ambiente habitual de la tonada (el *chigre* o bar asturiano, la romería, el escenario de un concurso...), pero es más llamativo en el marco del templo. En nuestra opinión este hecho hay que interpretarlo como una avanzadilla de lo profano en el entorno sagrado, lo que no ha de sorprender en una manifestación litúrgica popular como es la *Misa de gaita*, que gusta de los terrenos fronterizos, la hibridación y la permeabilidad. Al fin y al cabo, la *Misa de gaita* suena por regla general en contextos eminentemente alegres y festivos. Algunos gaiteros están tratando de conciliar en dichos floreos los giros tradicionales con otros derivados del propio material melódico de la Misa.

Entemediu para la procesión de entrada

Como ya se dijo, apenas se canta actualmente el «Introito» y también es escaso el canto del «Gloria Patri». Pero este momento también puede ser acompañado con música instrumental. En efecto, para la procesión de entrada se ha elegido en esta ocasión un entemediu/intermedio que lleva precisamente el título alusivo a su función: «Introito».

Kyrie

El «Kyrie» centro-occidental es sin duda el más elaborado de las distintas tradiciones asturianas conservadas. Procede del «Kyrie» de la *Missa de angelis*, octava del *Kyriale*. Ahora bien, no exactamente de los modelos oficiales del *canto gregoriano* –tal como los fue editando la Iglesia bajo el criterio de los monjes del Monasterio de Solesmes (Francia)–, sino más bien de las fuentes que encontramos en impresos y manuscritos de *canto llano* que circularon en España en los siglos modernos y hasta finales del siglo XIX.

Las tres secciones del «Kyrie» están claramente diferenciadas con música que tiene elementos comunes y material propio en cada una de ellas. Además, conserva el espíritu aéreo de los modelos, con esa subida al agudo tan propia de las piezas gregorianas tardías en modo v.

El «Kyrie» de la *Misa de gaita* añade notas, rellena intervalos, ornamenta y repite diseños en un lenguaje analizable desde el punto de vista de la teoría de la retórica musical. Hay un pasaje que se repite varias veces (suena por ejemplo al comienzo del «Christe») que está construido con una escala mixolidia, lo que le da un colorido más étnico, un punto elegiaco y menos pegado a sus orígenes litúrgicos.

El oyente advertirá que el cantante toma los pasajes cadenciales de cada sección del «Kyrie» en la octava aguda, procedimiento que también podemos encontrar en la tonada, a modo de momento de bravura por parte del cantor. Cuando hay varios cantantes, unos suben a la octava superior y otros se mantienen en la que estaban, creando un efecto de elemental y arcaizante polifonía.

Gloria

El «Gloria» es una de las grandes piezas de la *Misa de gaita*. Resulta un tanto desconcertante para los cantores no avisados, por su aparente comienzo en la subdominante, entendida esta desde la rotunda sonoridad del «Kyrie» que acaba de concluir. No se conocía el modelo del que provenía este tipo de «Gloria», frecuente en la tradición de las misas populares en latín, con o sin gaita. Hemos descubierto que procede de un tipo de misas plagales de sexto modo que pueden figurar como correlato dialéctico de las de quinto modo en tratados de canto llano, por ejemplo, en *El práctico cantor* (1804) de Daniel Travería. La tónica está en una zona media, no en el grave, y la música circula por dos recintos, uno por debajo y otro por encima. Ello crea algunas ambigüedades que enriquecen esta composición, lo que sumado a una cierta inestabilidad tonal la convierten en una pieza más compleja de lo que parece.

La interpretación que se propone es de tipo responsorial, mediante la alternancia de coro y solista. No solo era costumbre hacerlo así, sino que con ello se gana en variedad y riqueza tímbrica. La entonación es privativa del oficiante y se canta a *capella* o simplemente se recita. Lo mismo ocurre en el «Credo».

Entemediu para la procesión del Evangelio

Antes de que se realice la lectura del Evangelio puede introducirse otro intermedio. No está de más señalar que esta intervención no es nada habitual y que por tanto el modelo que la Catedral ofrece es aún más generoso que la tradición popular en el número de intermedios instrumentales que suenan a lo largo de la *Misa*. En esta ocasión se interpretará la «Marcha procesional del Carmen» (tradicional, Cangas del Narcea, recogida por el grupo Son d'arriba).

Credo

El «Credo» de la *Misa de gaita* es sin duda una obra maestra de esta liturgia latina y popular. El mecanismo sonoro general es similar al del Gloria, es decir, base en un modo plagal, dos recintos sonoros (comunicados a veces de manera gradual y en ocasiones mediante salto), tónica en posición central y aún mayor inestabilidad tonal. Como en el «Gloria», también el «Credo» alterna pasajes corales y de solista siguiendo las indicaciones de la citada transcripción de 1952. Esta fuente ha sido igualmente la base para la recuperación de esta parte, no recogida en transcrip-

ciones posteriores del centro-occidente. No es este el lugar adecuado para análisis más prolijos, pero al menos hemos de señalar dos elementos característicos.

Por una parte, la presencia de pasajes silábicos que ejercen un fuerte contraste con los diseños neumáticos o melismáticos de la pieza. Dichos pasajes silábicos sugieren una marcha solemne y decidida, acorde con la profesión de fe que se deduce del texto. También indican que, aunque este «Credo» es manifiestamente solemne, pudiera tener alguna mezcla con las variantes feriales o menos solemnes que también existían.

El segundo detalle destacable se encuentra en el «Et incarnatus». Este pasaje del «Credo» suele ser especial no solo en las misas latinas populares sino en las misas de los compositores académicos. Lógico, porque es aquí donde se enuncia el dogma fundamental de la salvación del género humano: «...que, por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó del Cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre». Y para este momento siempre había un cantor solista que se esmeraba, que aportaba adornos de su cosecha y que, en suma, se recreaba en el mismo. En algunas tradiciones –acaso en parte por la dificultad de seguir los arabescos del cantor y en parte en señal de respeto– la gaita abandonaba su peculiar forma de acompañamiento y se limitaba a dejar que sonase el roncón, una nota pedal sobre la que se operaba el milagro litúrgico y sonoro de este maravilloso pasaje.

Entemediu para el Ofertorio

El *entemediu* del Ofertorio es uno de los imprescindibles. Se sitúa en la actualmente denominada «presentación de los dones». Se trata de un momento de gran resonancia popular y muy apegado a la tierra. El pueblo cristiano ofrece a Dios el vino y el pan, antiguamente en forma de variadas ofrendas que se depositaban ante el altar. Casi cualquier pieza de gaita vale como *entemediu* para el Ofertorio. Caben incluso creaciones del propio intérprete o composiciones que ya anuncian el baile, preludeo de las que van a sonar a la salida; por eso los *entemedios* para el ofertorio figuran en el repertorio de cualquier gaitero, aunque nunca haya participado en una *Misa de gaita*. En esta ocasión sonará un «Ofertorio», *entemediu* tradicional cuya fuente se debe a José Francisco Galán Trespalacios, Pancho Galán (1917-2000).

Sanctus

Antiguamente el «Sanctus» y el «Benedictus» eran piezas independientes, pero ahora se funden ambas piezas en una, que es el «Sanctus». En cuanto a la parte cantada, se advierte que en esencia se trata de una adaptación del texto a los materiales melódicos expuestos en el «Kyrie», incluyendo la subida al agudo ya comentada.

La Marcha Real

En la Consagración era costumbre que sonase un *entemediu* muy especial y mucho menos libre que el de la presentación de los dones, que algunos sacerdotes aconsejaban hacer después de la Consagración y otros durante la misma. Actualmente lo indicado en el «Ordo Missae» para este momento de la celebra-

ción es el silencio y así se realiza en la Catedral de Oviedo. Por esta razón, el *entemediu* relacionado con la Consagración se desarrolla al término de la plegaria eucarística, cuando el oficiante toma la patena con el pan consagrado y el cáliz y los eleva, diciendo: «Por Cristo, con él y en él...».

Cuando en el siglo XIX o en gran parte del XX sonaba la *Marcha real* no se hacía en concepto de símbolo del Estado (que no lo fue oficialmente hasta bien entrado el siglo XX), sino considerándola una *marcha de honor* dedicada al rey. Por extensión, se usó en otros actos públicos ante otro tipo de autoridades. En la Consagración, por tanto, tiene la función de honrar al Rey de reyes, es decir, a Dios. Pero como la *Marcha real* fue adquiriendo papel institucional, más allá de su sentido de honor regio, el pueblo y el clero entendieron, por ejemplo, que en tiempos republicanos el *Himno de Riego* tenía que asumir los mismos papeles que la *Marcha real* en periodos monárquicos. Por cierto, hubo a veces confusiones de los músicos sobre el himno que procedía tocar que motivaron más de un buen susto.

Al calor de la descentralización autonómica empezó a sonar en la Consagración de las misas de gaita u otras el *Himno de Asturias* –sobre todo desde su oficialización en 1984–, es decir, la conocidísima y festiva canción *Asturias, patria querida*. En esta ocasión sonará una versión tradicionalizada –conocida como «Toque d'alzar», según nos indica José Manuel Tejedor– de la «Marcha granadera» de Manuel Espinosa de Los Monteros (1730-1810), es decir, de la posteriormente conocida como *Marcha real* y actual himno de España.

Agnus Dei

Durante la fracción del pan se canta el «Agnus Dei» como preludeo de la Comunión. Igual que en el «Sanctus-Benedictus», el material procede del «Kyrie», convenientemente adaptado al texto, e incluye la subida a la octava aguda, por lo que no requiere mayor comentario.

Entemedios para la Comunión y la Salida

Dependiendo del número de fieles que comulguen, el *entemediu* para la comunión puede repetirse varias veces o alternar con otras músicas –incluyendo cánticos en castellano en los que participan los fieles– si esta parte se prolonga demasiado. En esta ocasión está previsto el «Entemediu de Xosé La Piedra», cuya fuente, nos apunta Tejedor, es José González Álvarez, *José La Piedra* (1861-1949).

La procesión de salida puede ir igualmente acompañada de un *entemediu*. José Manuel Tejedor ha elegido el denominado «Entemediu de Norino», que alude a Blas Honorio García Fernández (1917).

Coda

Una realidad litúrgico-musical tan singular como esta está abocada a vivir siempre en permanente riesgo. Es necesario que concurren muchos factores para que se celebre una misa de gaita en cualquier rincón de Asturias: sacerdotes que la quieran officiar, cantores y gaiteros que la interpreten, fieles que asistan a ella y la valoren y comisiones de fiestas que la promuevan, entre otros.

El hecho de que intérpretes de tanta talla como Joaquín Pixán y los hermanos Tejedor aborden esta misa –al tiempo que dan cabida a las eficaces estudiantes

de música tradicional de Cangas de Narcea- es indudablemente todo un ejemplo a seguir por cualesquiera otros cantores y gaiteros de Asturias. Y que, además, las puertas de la Catedral de Oviedo se hayan abierto y hayan dado tan cálida acogida a esta Misa no puede valorarse sino como un impagable reconocimiento de una liturgia popular que lleva siglos anclada en el corazón de los asturianos.

MISA DE GAITA
PRESIDIDA POR EL EXCMO. Y RVDMO.
SR. D. JUAN ANTONIO MARTÍNEZ CAMINO,
OBISPO AUXILIAR DE LA ARCHIDIÓCESIS DE MADRID

CONCELEBRADA POR EL EXCMO. Y RVDMO.
SR. D. ATILANO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ,
OBISPO DE LA DIÓCESIS DE SIGÜENZA-GUADALAJARA
Y EL RVDO. P. D. JULIÁN MELERO GUAZA,
PÁRROCO DE SAN JERÓNIMO EL REAL

PARROQUIA DE SAN JERÓNIMO EL REAL
(LOS JERÓNIMOS)
MADRID, 12 DE MARZO DE 2016, A LAS 19.00 HORAS

CANTANTES SOLISTAS:
JOAQUÍN PIXÁN Y MARI LUZ CRISTÓBAL CAUNEDO

GAITEROS:
XAIME MENÉNDEZ Y LLORIÁN GARCÍA FLÓREZ
CANTORES DEL TALLER «LOLO CORNELLANA»
DE LA MISA DE GAITA

DIRECTOR:
JOAQUÍN VALDEÓN

La Misa de Gaita: breve historia de un bien de interés cultural

1. En Covadonga

Los domingos se celebra en la Basílica de Covadonga la *Misa del Peregrino*. Así ocurrió también el 29 de junio de 2014, particular domingo de ese año que traemos a colación porque la eucaristía de dicho día tuvo algo de especial por diversas razones. Una de ellas tiene que ver con los cánticos y sones instrumentales que se escucharon en el templo, pues no eran los habituales en ese marco, sino los propios de la *Misa de gaita*, es decir, de una eucaristía cuyo Ordinario se canta en latín con acompañamiento de la gaita de fuelle, el instrumento musical por excelencia del Principado.

Presidió aquella misa el Ilustrísimo Sr. Abad de Covadonga, Dr. Juan José Tuñón Escalada. Y los gaiteros y cantores eran prácticamente los mismos de hoy, aunque sin el tenor Joaquín Pixán, solista de gala en esta especial ocasión. Una impactante fotografía a toda plana en la primera página de la edición del oriente de Asturias del diario *El Comercio* hablaba al día siguiente por sí sola de la intensa celebración litúrgica que se había vivido en Covadonga. Y aun cabe añadir que el júbilo se prolongó tras la misa con una emotiva visita a la Santina, a la que el catedrático y hombre clave en este proyecto, Jesús Menéndez Peláez, dedicó una hermosa plegaria.

Aquella jornada fue como un broche de oro de todo un proceso que había llevado a la *Misa de gaita* a la categoría de Bien de Interés Cultural (BIC), máxima calificación a nivel estatal en términos de patrimonio. Por eso hemos querido comenzar rememorando dicho acontecimiento. Aunque, más que un broche de oro, tal vez sea mejor verlo como un gozne que marca el punto de partida para una nueva etapa en la que esta joya del patrimonio inmaterial de Asturias se quiere dar a conocer al resto del mundo, siguiendo modestamente en esto las huellas de quienes, mediante estudios, interpretaciones o registros sonoros, ya habían hecho lo propio en el pasado.

2. Los comienzos

En los primeros tres meses de 2010 quedó constituida y se presentó públicamente la Fundación Valdés-Salas. Destaquemos que se trata de una entidad privada, en la que colaboran diversos profesores universitarios y una serie de empresarios, con la idea, entre otras, de llevar el conocimiento científico, tecnológico y humanístico al mundo rural. La atención al patrimonio ha sido, sin duda, uno de sus grandes ejes de actuación.

Desde el principio estuvo entre los objetivos de la Fundación el estudio de la *Misa de gaita*. El vicepresidente ejecutivo, el catedrático Joaquín Lorences, tenía la idea de impulsar alguna investigación sobre un tema que tuviese arraigo en el concejo donde está radicada la sede de la Fundación (Salas) y que pudiese igualmente interesar en el resto de Asturias. Una conversación con Juan Manuel Menéndez, conocido como «Lolo Cornellana», le hizo fijar su atención en la popularmente denominada *Misa de gaita*. El recordado Lolo Cornellana fue, por cierto, un notable cantor de dicha misa.

Consultados a este respecto, comprobamos que el estado de la cuestión no era, a fecha de 2010, demasiado halagüeño. Si exceptuábamos un breve escrito de Antonio Cea anejo al histórico vinilo del Cuarteto Cea (1978) y otro mucho más completo de 2008, centrados en la tradición llanisca, no había nada relevante en términos académicos.

La grabación de la *Misa de gaita* por parte de Mari Luz Cristóbal Caunedo con el Gaitero de Veriña y Pedro Pangua –sin olvidarnos de las notas del editor, Lisardo Lombardía– marca un hito relevante en 1998. Y no podemos dejar de recordar lo recogido sobre la misa en el concejo de Lena por Xosé Ambás, en dos álbumes de 2007 y 2010 titulados *Música tradicional en conceyu Llenu*.

También es cierto que autores como Enrique García Rendueles, José Santos, Luis Iglesias y algún otro habían publicado breves escritos sobre el tema, páginas sin duda interesantes, pero a todas luces insuficientes.

De modo que la Fundación Valdés-Salas vio la necesidad de impulsar un estudio más amplio sobre la *Misa de gaita* y, tras diversas reuniones y valoraciones, se nos hizo el encargo. En el plazo previsto estaba entregado el trabajo y a fines de 2012 se editó en la colección etnográfica del Museo del Pueblo de Asturias, figurando la Fundación como coeditora y con la colaboración de la Universidad de Oviedo y de Cajastur.

La presentación del libro *La Misa de gaita / Hibridaciones sacroasturianas* tuvo lugar el 17 de enero de 2013. El Paraninfo de la Universidad de Oviedo se

quedó pequeño para dar cabida a los numerosos asistentes que acudieron en una jornada tan abundante en lluvia como en espíritu asturiano y académico. Es imposible dar aquí detalles de aquella sesión, en la que además de las palabras de diversas autoridades, escuchamos una cálida presentación de la obra a cargo del catedrático de musicología Emilio Casares, cerrándose el acto con unas interpretaciones en vivo de Pepe'l Molín acompañado a la gaita por Xaime Menéndez.

3. La proposición como BIC

Así pues, el libro saldaba una deuda con la *Misa de gaita*, aunque sin ninguna pretensión de agotar el tema. Pero el proyecto no podía acabar con dicha publicación. En este contexto surge de inmediato la idea de obtener para la misa la categoría de Bien de Interés Cultural. Diversos firmantes, pertenecientes a la Fundación Valdés-Salas, Museo del Pueblo de Asturias y Universidad de Oviedo, hacen llegar en el mes de marzo de 2013 una petición al Principado en este sentido. La propuesta fue bien recibida, como lo indican los siguientes pasos y fechas clave:

- incoación del expediente de referencia CPCA 262/13 el 26 de junio de 2013,
- notificación de la incoación el 28 de junio de 2013 y publicación en el *BOPA* el 5 de julio de 2013 y en *BOE* el 29 de agosto de 2013,
- resolución definitiva, tras los informes externos pertinentes, publicada en el *BOPA*, N.º 160 de 11/07/2014.

Es de justicia dejar constancia del espíritu de consenso que se vivió en todos los escalones de la administración regional, desde el Consejo de Patrimonio, como órgano asesor, hasta el propio Gobierno Regional, pasando por los correspondientes negociados de la Consejería de Cultura y por la Junta General. La propuesta para que la *Misa de gaita* alcanzase la categoría de BIC salió siempre adelante por unanimidad en todos estos ámbitos. Hay que destacar aquí el apoyo y atención prestados a estos trámites por el director general de Patrimonio, Adolfo Rodríguez Asensio, y su inmediato colaborador, Pablo León Gasalla.

Ni que decir tiene que fue después de aquella petición (que abre todo el proceso) cuando comenzó la parte más dura del trabajo. Y fue entonces cuando la Fundación Valdés-Salas, tras haber patrocinado la citada investigación, se empleó a fondo y asumió un papel protagonista en la difusión de esta liturgia popular mediante una serie de acciones, algunas de las cuales se mencionan a lo largo de este texto.

La Consejería solicitó nuestra particular asesoría y, como es obvio, la circunstancia de que el tema estuviese recién investigado nos permitió cumplimentar de manera clara y precisa los distintos apartados que se exigen en la ficha oficial que el Ministerio de Cultura tiene dispuesta para este menester y que ocupan unas diez páginas. Todo marchó, pues, por el mejor de los caminos.

4. El apoyo de la Iglesia

Si antes aludimos al consenso habido en las instituciones políticas, es preciso consignar ahora el apoyo y sensibilidad que la Iglesia asturiana mostró hacia esta parcela de sus propias tradiciones patrimoniales. Y ello resulta más meritorio por cuanto no siempre las cosas habían ocurrido de este modo. Además, dicho apoyo

quedó expresado *con palabras y con hechos y de manera clara y continuada*. Y no solo al hilo de las gestiones para la obtención del reconocimiento como BIC, sino también después, hasta el mismo día de hoy.

Los hechos hablan por sí solos. A lo largo de estos últimos dos años la Iglesia asturiana celebró misas de gaita en templos tan relevantes como la Catedral de Oviedo, la Basílica de Covadonga, la Basílica de San Pedro de Gijón o la Parroquia de Santo Tomás de Canterbury de Avilés, entre otros. Mas no lo olvidemos: la base de todo ha de buscarse en las parroquias, santuarios y ermitas más modestos, donde innumerables curas rurales mantuvieron viva durante siglos -no siempre con el beneplácito de sus superiores- ese prodigio de religiosidad popular que es la *Misa de gaita*.

Pero hay otro detalle de no poca trascendencia que reitera el positivo papel de la Iglesia de Asturias en este proceso. Nos referimos al magnífico trabajo que, con motivo de la *Misa de gaita* habida en la Catedral de Oviedo el día 12 de noviembre de 2013, realizó el prefecto de liturgia de la Catedral, el canónigo don José Luis González Vázquez. En el cuidado folleto impreso para la ocasión quedó fijada la estructura litúrgica de la *Misa de gaita*. Y esto no solo para las partes cantadas del Ordinario, sino también para la precisa ubicación de los *entemedios* instrumentales, asunto en el que había algunas variantes en la práctica cotidiana. Hasta tal punto este hecho es importante que don Agustín Hevia Ballina, canónigo archivero de la Catedral, escribió días después en un artículo titulado «Una *Misa de gaita* para recordar», del que recogemos el siguiente y significativo párrafo:

Desde hoy la Misa de gaita ha adquirido caracteres de canónica, que es decir lo que se halla dentro de los límites de las reglas, de los cánones admitidos con unanimidad y asenso, casi como una expresión de la fe, profesada por la comunidad, entrándose por las veredas de los usos litúrgicos, conforme a pautas bien delimitadas, pasando a ser el paradigma o modelo a que habrán de adaptarse por doquier en la Archidiócesis ovetense las misas de gaita que cada día adquieren mayor presencia, al ser celebradas en nuestras iglesias parroquiales, en nuestra ermitas y en nuestra capillas con ocasión de nuestras fiestas sacramentales y en las fiestas de la Virgen María o de los santos patronos, que presiden y marcan el vivir de nuestros pueblos, aldeas o villas y que, siguiendo el modelo de la celebrada en la Catedral, pasan a adquirir carta de plena legitimidad (*La Nueva España*, 14/11/2013).

Lejanos han quedado, pues, los tiempos en los que esta ceremonia, cantada y acompañada por la gaita a la manera tradicional, suscitaba el recelo y era víctima de prohibiciones por parte de las autoridades eclesíásticas, obligadas por otra parte a cumplir con normativas de la Santa Sede muy severas en algunos puntos, por ejemplo, en cuanto al uso de los instrumentos «fragorosos» en el templo.

5. Mari Luz Cristóbal y el Taller «Lolo Cornellana»

Mari Luz Cristóbal Caunedo, reconocida maestra en muy diversos géneros de la canción asturiana, merece una mención especial en estas líneas por su apoyo al proyecto de lograr la categoría de BIC para la *Misa de gaita*. Ya desde 1998, a raíz de la aparición del CD citado más arriba, Mari Luz fue llevando la misa por

diversos concejos, incluso la cantó (en versión no litúrgica) en el Festival de Lorient (Francia).

En 2013 (y desde entonces hasta el día de hoy) Mari Luz puso su voz al servicio del proyecto y cantó en solitario varias misas impulsadas por la Fundación Valdés-Salas. Las de 2013 se celebraron en Salas, Ribadesella y La Espina y en ellas estuvo acompañada por su inseparable y excelente gaitero Llorián García Flórez. La de La Espina mereció la última página del diario *La Nueva España* (03/07/2013) por ser, según se decía, la primera *Misa de gaita* que se celebraba tras la declaración como BIC. En realidad, se trataba de la aprobación de la propuesta que aparecería en el *BOPA* dos días después, lo que no deja de ser uno de los pasos decisivos en esta historia, aunque todavía a un año de la resolución definitiva. La verdad es que no resulta fácil para los no iniciados familiarizarse con el procedimiento que exige un proyecto sobre patrimonio de este tipo.

Estas colaboraciones, con ser decisivas en el empeño de la Fundación Valdés-Salas de extender el conocimiento de la Misa de gaita, no constituyen la única manera en que Mari Luz se implicó en el proyecto. Su papel como invitada permanente del Taller «Lolo Cornellana» de la Misa de gaita no resultó menos práctico e instructivo. Y, dicho sea de paso, lo llevó a cabo y lo ha seguido haciendo hasta el presente con su habitual entrega y generosidad.

El citado Taller se merece también unas líneas en esta historia. El profesor Lorences –sin duda la persona que más ha hecho por la *Misa de gaita* en el plano de la gestión y de su potenciación como BIC– había anunciado en enero de 2013, en el acto de presentación del libro sobre la misa, que la Fundación organizaría un seminario para enseñar a cantar la *Misa de gaita* y que el mismo llevaría el nombre de Juan Manuel Menéndez, «Lolo». Pues bien, tal como había sido anunciado, así se hizo.

Es aquí donde hemos de dejar constancia del valioso papel desempeñado por otro universitario, el profesor Isidro Sánchez, miembro de la Fundación y, a su vez, director del Aula Valdés-Salas. Advértase que son entidades muy distintas, aunque colaboren y mantengan estrechas relaciones. El Aula depende del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, en tanto que la Fundación ya hemos dicho que es una entidad privada.

El Taller se celebró en Salas, los días 14 y 15 de septiembre de 2013, en la capilla del palacio Valdés-Salas. Fue concebido con una finalidad eminentemente práctica. Se trataba de que los participantes pudiesen aprender a cantar esta liturgia popular. Se atendía sobre todo a la parte cantada de la misa. La razón es bien sencilla: el acompañamiento heterofónico de la *Misa de gaita* no difiere del que se emplea para acompañar la tonada. Y como quiera que gaiteros bien preparados hay muchos en Asturias, no se veía necesario incidir en el papel del instrumento en este taller de iniciación. Por el contrario, la misa la cantan pocas personas. De hecho, hay muchos concejos donde la tradición se ha perdido, es débil, o bien están desapareciendo los últimos cantores, y eso supone todo un peligro para la continuidad de esta práctica.

Bajo la dirección del maestro Joaquín Valdeón y con la participación y magisterio de Mari Luz Cristóbal Caunedo y Pepe'l Molín, cantores de la misa, sin olvidarse de los gaiteros Xaime Menéndez y Llorián García Flórez, una docena de

interesados, procedentes de toda Asturias, acudieron a Salas ese fin de semana y al final de las sesiones se habían aprendido algunas partes de la misa. Pero lo mejor es que se había creado tal espíritu de grupo que el Taller pasó a ser permanente, reuniéndose desde entonces una o dos veces al mes en Oviedo a fin de aprender el resto de la misa y de preparar las intervenciones que fueron surgiendo.

Nunca olvidaremos la feliz circunstancia ocurrida el 14 de septiembre de 2013. El párroco de San Juan de Cornellana, don Ceferino, oficiaba una *Misa de gaita* en Santa Eufemia. A esa hora estaba prevista su intervención en el Taller. Mas como era imposible que él acudiese, profesores y aprendices nos desplazamos a la remozada capilla de esa hermosa aldea salense. Y don Ceferino –conocedor, defensor e incluso cantor de la misa–, en atención a los visitantes, incrustó a lo largo de la misa las explicaciones pertinentes.

A lo largo de las sesiones desarrolladas en Oviedo hubo más altas que bajas en el coro, un coro que en ningún momento renuncia a su condición popular, donde hay elementos procedentes del mundo coral, amantes de la música asturiana y algún miembro con cuarenta años de cantor de la misa a sus espaldas, como es el caso de Pepe'l Molín. Además de la propia tradición oral, se tienen en cuenta antiguas transcripciones de la misa y el conocimiento de las fuentes cantollanistas de donde han derivado las melodías que hoy suenan en esta liturgia popular. Todo ello otorga al grupo una personalidad bien definida. Se parte del sentir popular y, al mismo tiempo, se procede con absoluto esmero para que el canto esté siempre al servicio de la liturgia, evitando las malas prácticas que se colaban en determinadas interpretaciones, con el subsiguiente enfado de los responsables eclesiásticos.

6. Joaquín Pixán, Hevia y Tejedor

Sin duda ninguna el definitivo espaldarazo a la *Misa de gaita* –en términos de difusión en el seno de la sociedad asturiana– vino de la mano de Joaquín Pixán mediante tres realizaciones que merecen comentario.

La primera de ellas fue la grabación de la *Misa de gaita* para el disco que el diario *La Nueva España* ofreció a sus lectores el 8 de septiembre de 2013 (Día de Asturias) por un módico precio. La edición de 5000 ejemplares desapareció rápidamente de los quioscos y hubo que hacer una segunda tirada en fechas posteriores. Entre los aciertos de este registro está, en primer lugar, la presencia como gaitero de José Ángel Hevia, cuyo nombre es toda una referencia internacional. Cabe destacar sus originales floreos, imbuidos de los propios temas de la misa, aunque no desprovistos del todo de los giros idiomáticos de ambiente popular que son propios de la tradición. Su hermana, María José Hevia, es la tamboritera, y también colaboró el coro femenino de la Escuela de Música Tradicional de Cangas del Narcea, dirigido por Isabel López Parrando. El coro dialoga con el solista en el «Gloria» y en el «Credo» solemne, pero interpreta además un «Credo corrido», cuyo modelo directo procede de Lena, casi perdido en esta zona, pero perfectamente en uso en la tradición llanisca.

La segunda aportación protagonizada por Pixán –y decimos segunda estrictamente en términos cronológicos– fue la *Misa de gaita* celebrada en la Catedral de Oviedo el martes, 12 de noviembre de 2013 y presidida por el Excmo. y Rvdmo.

Sr. D. Jesús Sanz Montes, arzobispo de Oviedo. El mitrado estuvo acompañado por diversos eclesiásticos, empezando por el propio Sr. deán, don Benito Gallego Casado, que abrió generosamente las puertas del primer templo asturiano para esta especial ocasión.

En esta oportunidad se contó con otro nombre relevante en el mundo de la gaita, José Manuel Tejedor, con su hermano Javier de tamboritero y con el coro de Cangas antes citado para las alternancias del «Gloria» y del «Credo». La Fundación Valdés-Salas fue la gran impulsora de esta solemne celebración, obteniendo el mecenazgo necesario –privado y anónimo– para correr con los inevitables gastos del acontecimiento. Esta celebración tuvo un hondo significado por muchas razones, principalmente porque la más alta jerarquía de la Iglesia asturiana, el arzobispo fray Jesús, apoyaba con su presidencia y con una bellísima homilía la dignidad y valor de esta liturgia popular. El folleto editado para la ocasión, al que ya hemos aludido, es ya un documento de referencia en toda esta historia. Además, esta misa fue emitida por la Televisión Pública Asturiana el 29 de diciembre de 2013 y se encuentra disponible en los archivos digitales de la cadena y en la web de la FVS. Por cierto, poco después estos mismos intérpretes cantaban la *Misa de gaita* en Cangas de Narcea, y el tenor Joaquín Pixán también la cantó en alguna otra ocasión con otros colaboradores.

En tercer lugar, cabe hacer mención de un disco-libro de Andante Promociones Culturales, cuyo material audio es el mismo que el del CD distribuido por *La Nueva España* el Día de Asturias de 2013, pero que tiene la particularidad de incluir amplia información de los intérpretes, material gráfico y un estudio de quien esto escribe publicado en castellano, inglés y asturiano, todo muy cuidado y bien diseñado por el artista plástico José María Legazpi.

7. Continuidad de la tradición y otras iniciativas

La tradición proseguía su curso allá donde no se había interrumpido. No podemos dejar de mencionar, en este sentido, el caso de Parres y La Pereda (concejo de Llanes), donde el Coro de Parres, bajo la veterana dirección de Antonio Cea –fallecido a los 99 años en octubre de 2015– mantuvo viva la *Misa de gaita* desde hace muchas décadas, pudiendo decirse que representa la tradición mejor conservada de toda Asturias. Además, los hermosos trajes tradicionales de la zona, los cantos del ramo, la posterior puja o subasta, entre otros muchos detalles, otorgan a las celebraciones llaniscas una particular brillantez.

Con mayor número de misas (aunque algo menos completas), tampoco hemos de olvidar las numerosas capillas de la zona centro-occidental de Asturias, en torno al concejo de Salas, donde estas celebraciones son insustituibles en el contexto de las fiestas patronales.

Y mientras la tradición sigue en determinadas comarcas, en otros sitios la *Misa de gaita* vuelve a sonar cuando, en general, aún no se había extinguido la memoria de la misma entre los parroquianos. Este fue el caso, por ejemplo, de Soto del Barco, donde tras unos cuantos años sin *Misa de gaita* en las fiestas, volvió a celebrarse con gran aceptación.

Otro caso lo tenemos en julio de 2013, cuando las fiestas de San Cucao de Llanera tuvieron la novedad de una *Misa de gaita*, con Mari Luz y Llorián, sin

duda en buena medida por el impulso de Ramón Rodríguez, natural de Tuernes (San Cucao) y director del Real Instituto de Estudios Asturianos.

O bien, en esta misma línea, un caso singular que se sitúa en las postrimerías del 2013. Fue una *Misa de gaita* en la Colegiata de Teverga. Dos jóvenes intérpretes, que saben defenderse en el mundo de la tonada, recogieron la tradición del centro-sur asturiano de boca de informantes de hasta 90 años y no han dudado en recordársela a sus vecinos, pues estaba prácticamente perdida. El cronista de Teverga, Celso Peyroux, lo contó así en *La Nueva España*:

Lo cierto es que Luis A. Pola, natural de Quirós, y Fabián Fernández, vecino de Llanera, hicieron las delicias con la voz y la gaita durante más de hora y media que duraron los oficios religiosos. Ambos jóvenes estudiantes de musicología -integrantes de un grupo musical e investigadores de todos los secretos del canto y de la gaita- y con un ímprobo trabajo para armonizar las cuerdas vocales, el puntero y el roncón ofrecieron lo mejor de su saber. Las gentes recordaban a Canor y a Jesús, «los hermanos Margallo», cuando desde el coro cantaban y tocaban la misa el día del Corpus o en Santa María de Villanueva por Los Apostolados. También alguien traía al recuerdo, por San Bartuelo, la voz de Milio, el de Ricao, acompañado a la gaita por su hijo el inolvidable, querido y mejor gaitero Manolín Quirós (*La Nueva España*, 29/12/2013).

Y si en los datos de estas últimas líneas -a modo de muestra- priman las realizaciones prácticas, no sobra añadir que también se han desarrollado nuevas investigaciones académicas derivadas de todo este proceso. El cual ha sido específicamente estudiado por la cubana Gertrudis Vergara para un trabajo de máster en Patrimonio de la Universidad de Tours (Francia). Y Toya Solís, desde la de Oviedo, ha firmado un estudio del «Credo» en el que se relacionan antiguas versiones escritas en canto mixto con las conservadas en la tradición oral. Todos estos hechos, protagonizados además en muchos casos por personas muy jóvenes, nos permiten poner punto final a estas líneas con cierto optimismo, lo que no siempre ocurre en los delicados asuntos del patrimonio inmaterial.

TESTIMONIOS

Un camino compartido

Parece que me corresponde, *propter ordinem senectutem*, iniciar esta mirada sobre los años vividos con el profesor Medina en mi querida Universidad de Oviedo.

En el artículo que dicho profesor me dedicó al dejar la universidad, donde alumnos y amigos escribieron un hermoso libro con el título de *Allegro cum laude*, para homenajearme, definió mi trabajo como «la musicología en acción».

Ciertamente fue así, porque se necesitó la acción para salir de aquel vergonzoso estado de postración en el que se encontraba la música en la universidad. Pero también lo fue que aquella acción, al menos en mi querida Universidad de Oviedo, hubiese sido imposible sin el Dr. Ángel Medina, y por ello es de justicia compartir el mérito.

La lectura de la obra *Music in the Medieval and Renaissance Universities* de Nan Cooke Carpenher revela, sin perdernos en retóricas, el estremecido paisaje que ha vivido este arte en España, desde al menos el siglo XIX. Una situación única en Europa y lejana de los consejos que dieron Platón, Boecio, Casiodoro – todos amigos del Dr. Medina– Castiglione, Lutero o Montesquieu sobre el interés de la música para la formación del ciudadano.

Pocas materias del saber pueden presentar una historia tan rica como ciencia y arte del espíritu, como la música, conductora de la educación sentimental y ética del hombre durante siglos. Sin embargo, el olvido, cuando no el desdén, fue el único compañero en España de una ciencia que había sido siempre universitaria, después dejó de serlo, y lo hemos pagado. La música ha vivido rodeada en nuestro país de la indiferencia más absoluta, y la universidad es corresponsable de ello, desde el momento en que esta institución ha establecido siempre el valor de las ciencias humanas, que es tanto como afirmar que, fuera del claustro universitario, era imposible que este arte viajase por otros derroteros.

Desde que Platón definió la *mousike* como la más eficaz de las artes para educar al hombre, como asevera en *La República*, y la pedagogía helenística la

situó en el privilegiado mundo de las artes del Quadrivium –*Id musicus est, qui ratione perpensa*, escribe Boecio–, la música ocupó un lugar central desde las primeras universidades: Oxford, Cambridge, la Sorbona, Bolonia, Praga o Salamanca son un ejemplo.

Pero en España se perdió pronto esta tradición y el resultado no se hizo esperar: la postración del oficio de músico. Nacieron unos creadores –como se lamentaban Barbieri y Pedrell– al margen de la cultura, y en consecuencia la sociedad les respondió con la falta de consideración a su arte. Ello produjo el nacimiento de ese intelectual, científico o político español que no solo vive al margen de la música, sino que alardea de su «amusicalidad».

Este lamento ha de terminar señalando que a mi generación correspondió luchar por revertir la situación y a ello nos dedicamos, a partir de 1972, en que nos encontramos con este panorama. La música había entrado en Oviedo como en otras seis universidades a hurtadillas, y al profesor Medina y a mí nos tocó darnos de bruces con aquella realidad.

Nos encontramos con unos colegas que jamás se habían topado con la música en su formación. Nos tocó ser pioneros; y esta palabra que parece positiva, nos llevó también a un constante sacrificio y a momentos de casi heroicidad.

De aquellos primeros años a mediados de los setenta, recuerdo una anécdota vivida con el Dr. Gustavo Bueno, quien, viéndome decaído, me dijo estas lapidarias frases: «no se olvide de que Vd. y yo somos los únicos profesores imprescindibles en esta casa; yo, porque soy la filosofía, y Vd., porque como dijo Beethoven, es la suprema filosofía, y además suena». Aquellas palabras estaban provocadas porque solo un mes antes la junta de facultad en la que se repartía el presupuesto para la adquisición de libros, otorgó 183 pesetas a la Musicología. Evidentemente argumenté contra la decisión, pero nadie me contestó, por lo que abandoné la junta.

La música entró en Oviedo de una manera vergonzante. El nuevo título de Historia del Arte contemplaba una asignatura optativa de música. El catedrático de arte D. Carlos Cid Priego, gran aficionado, me ofreció impartir una asignatura con este singular título, «Musicología e Iconografía», lo que merecería comentarios, pero tuvo la virtualidad de producir la entrada de la música en la Universidad de Oviedo. En una carta que conservo me había comentado: «hay una oposición feroz a la música y a todo cuanto sea moderno».

En esta nueva especialidad se matriculaba en 1976 el joven Ángel Medina. Noté desde el inicio que era un alumno singular, con una madurez impropia de su edad, y de alguna manera lo señalé. Cuando en 1980 terminaba la licenciatura se acercó a mí manifestando ya su vocación musicológica, singular desde luego, porque quería trabajar sobre la vanguardia, algo cuestionado entonces como objeto de investigación. Sin saberlo, estaba marcando lo que fue, de hecho, la primera ruta de su investigación y la nuestra. Y a ello dedicó la llamada memoria de licenciatura, *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, para mí una revelación porque me mostró a un musicólogo en ciernes, original y con una madurez admirable, capaz de entender al creador dentro de la accidentada y compleja cultura española del momento. Aquella investigación se convirtió de inmediato en un libro en el que además descubrí algo que he admirado siempre

en él, su magnífico estilo literario. Siempre me ha recordado al Ortega escritor, en cuyos textos no solo admiramos el contenido sino un estilo literario que lo hace todo más creíble. El profesor Medina es un musicólogo al que es un placer leer, algo poco corriente.

A partir de entonces será contratado por la Universidad de Oviedo como encargado de curso para el año 1982-83. Tuve entonces la ocasión de acercarme más a una persona que se encontraba en muchos aspectos en los antípodas de mi carácter. Ese hombre trabajador, estudioso, metódico, que ya desde el comienzo mostraba su fuerte formación humanista, lector empedernido de clásicos, que le llevará pasados los años a dominar latines, teóricos, tratados singulares, y a acercarse a campos ignotos de la Musicología con una profundidad no conocida.

Este musicólogo en ciernes se confirmó en su magnífica tesis doctoral, que tuve el honor de dirigir, *Vanguardias musicales en España, 1958-1980*, en la que se hacía el primer acercamiento global nuevo a la música contemporánea española. Por primera vez nuestra vanguardia pasaba por el filtro de una cabeza privilegiada y era estudiada por alguien ajeno a la propia creación y que era capaz de leerla e interpretarla.

La llegada al doctorado del profesor Medina marcó a la Musicología ovetense. Para mí fue la confirmación de haber encontrado la persona con la que empezar a recorrer un camino que aparecía como un reto personal -nunca se puede uno confundir al elegir a los compañeros de viaje-, y que tenía tres direcciones: la docencia, siempre nuclear en mi vida y en la del Dr. Medina, maestro sumo en ello. En ese camino aparecía la aspiración a crear la especialidad de Musicología. La segunda era la investigación que moveríamos entre los dos. Medina fue codirector de la valiente colección Ethos-Música de la Universidad de Oviedo, donde se publicaron los primeros libros de música de nuestra universidad, abundantes, por cierto. Y finalmente eso que denominamos «transferencia a la sociedad» a través de una potente extensión universitaria única en España, que en buena parte cambió la vida musical de la ciudad de Oviedo y de la que podríamos hablar infinito. El Dr. Medina contribuyó a ello, entre otras cosas, con su magnífica actividad crítica en la prensa. En *La Nueva España* y en *La Voz de Asturias* quedan ejemplos de una crítica magistral y plena de genialidad literaria.

El año 1984 marcó la vida de la Musicología española, y, por qué no, la nuestra también. En el *BOE* de diciembre aparecía la aprobación del Plan de Estudios de Musicología de la Universidad de Oviedo, primero y único en España. Era el mejor fruto de lo que el Dr. Medina denominó «la musicología en acción», que escondía trabajos y pesares infinitos en los que no nos podemos detener. Entre ambos construimos el primer plan de Musicología de la universidad española.

Este acto de valentía fue en realidad casi heroico. Tuvimos que comenzar la especialidad desde la miseria de los medios de que disponíamos, solo sostenidos por una inmensa vocación casi evangélica. Y aquí el protagonismo del Dr. Medina se incrementó. Entre ambos, y con la ayuda del joven profesor José Antonio Gómez, tuvimos que impartir toda una especialidad. Fue aquel uno de los mejores momentos de mi vida, y lo he escrito: «Los dos años más felices de mi vida. Solo se estudiaba Musicología en El Cristo y se creó una comunidad de profesores y alumnos vocacionales».

Constituimos allí un auténtico cenáculo, entre profesores y alumnos. En aquel denominado seminario de El Cristo, pasábamos profesores y alumnos los días y las horas, unidos todos en una misión sagrada para nosotros. De allí, de aquel cenáculo, salieron los mejores musicólogos que hoy imparten esta ciencia en las diversas universidades españolas, la mayoría de ellos por cierto catedráticos: Celsa Alonso, Carmelo Caballero, María Encina Cortizo, Vicente Galbis, Asunción Gómez Pintor, Carmen Julia Gutiérrez, Ramón Sobrino, Javier Suárez, y el añorado Luis Iberní; también María Luz González y Adelaida Muñoz, actualmente en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores (CEDOA-SGAE).

Y es a partir de aquí cuando, a mi modo de ver, escribe el Dr. Medina las mejores páginas de su vida universitaria. No tuve duda en poner en las manos de este trabajador profundo, gran humanista, lector de clásicos griegos, latinos y medievales, a los que cita de continuo, traductor de tratados como *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia, sólido documentalista en coros y monasterios, hombre que mira a la ciencia desde un infinito respeto, asignaturas tan fundamentales de la ciencia musicológica como la Paleografía, las Fuentes, Teoría e Historia del Pensamiento Musical, Análisis Musical, abriendo la segunda ruta en su dedicación pedagógica e investigadora, hasta entonces dedicada a las vanguardias y desde entonces también a las «músicas añejas», a recorrer caminos ignotos, donde ha marcado un camino de gran originalidad.

En este libro hay otras personas que profundizan en la extensa producción científica del Dr. Medina, las doctoras Alonso, Cureses y Sanhuesa, pero recordemos los diversos trabajos relacionados con la teoría medieval de los instrumentos, la estética musical cisterciense, los estudios de libros de coro y pergaminos municipales y otros, pero sobre todo adentrándose siempre en temas novedosos como el simbolismo musical de las peregrinaciones, el imaginario aéreo de la música, las máquinas musicales y sus inventores. Un lugar especial merece esa joya musicológica que es su libro *Los atributos del capón*, demostrando sus intereses interdisciplinarios y donde aporta tantas novedades sobre un tema tan estudiado, y narrado con un arte insuperable, la edición de la *Explicación de la guitarra* de Vargas y Guzmán, al igual que con su última aportación, *La misa de gaita*, que ha conmovido a la cultura asturiana y ejemplo incomparable de lo que hemos denominado «transferencia a la sociedad».

Me podría extender infinitamente en contar lo que fueron los días y las noches de esta aventura, que demuestran, antes de nada, que la apuesta que realicé por mi discípulo el Dr. Medina fue muy acertada. Hoy, pasados cerca de cincuenta años, sigo consultando al Dr. Medina y aceptando sus consejos y aportaciones.

Voy a terminar la narración de estas vivencias «robando» al Dr. Medina, con su permiso, unas palabras que me dedicó en uno de mis cumpleaños, palabras que hago plenamente mías y que me siento incapaz de mejorar. Me animaba ante la llegada de un año más en mi peripecia vital:

«Concluyo recordando a Epicuro, que cifra el logro de la felicidad en dos condiciones: la búsqueda de la sabiduría y la práctica de la amistad. En lo que a mí concierne ambas están muy relacionadas y tienen mucho que ver contigo. Pues el haber disfrutado desde hace muchos años de tu amistad y magisterio me

ha hecho subir algunos peldaños en la escalinata de la sabiduría. Sé que esta escalera no tiene rellanos ni fin, pero también sé que la meta, el descanso y el gozo se hallan en el propio ascenso de la misma. Además, no tiene pérdida posible, pues has dejado huella y trazado el camino».

Medina *dixit*. Maestro, también tú me has ayudado a subir algunos peldaños en la escalinata de la sabiduría. Gracias.

Emilio Casares Rodicio

Catedrático emérito

Universidad Complutense de Madrid

¿A qué suena una mano?

Ángel, a lo largo de las últimas semanas he tenido la oportunidad de leer, a medida que los iba recibiendo, los testimonios de aquellas personas que han tenido la suerte de cruzarse contigo. ¡Qué huellas tan profundas has dejado! Mientras tanto, el primer curso académico sin ti iba transcurriendo para la «gacela de Quintes», que aún hoy no se ha acostumbrado a llegar al pasillo del tercer piso del edificio departamental de El Milán y toparse con la realidad: ya no estás en el despacho de al lado.

Nos conocimos en 1985, me consta que recuerdas bien aquel viaje en mi Seat 850, entre Salamanca y Asturias: regresábamos Sole y yo del Congreso *España en la música de Occidente*, junto un joven profesor –y ponente del congreso– que nos había preguntado prudentemente si teníamos inconveniente en acercarle a Oviedo. Comenzaba aquel otoño la especialidad de Musicología en la universidad asturiana. En aquel viaje –antológico por las risas, la conversación y la empanada, casi jugándonos la vida– nos quedó claro que ibas a ser un profesor especial, como así fue. Junto a Emilio Casares, os convertisteis en una especie de *yin yang*, aunque sería incapaz de decidir quién era quién: juntos, esenciales, complementarios, en plenitud.

Seis años más tarde, en 1991, entré en la Universidad de Oviedo como profesora asociada. Desde entonces, Ángel, has sido mucho más que un colega, ejemplo académico y musicólogo de referencia. Has sido un compañero y un amigo cercano, me has visto llorar y nos hemos reído muchísimo. Has sido maestro, guía y terapeuta, has escuchado pacientemente mis decepciones y frustraciones, mis preocupaciones e inseguridades, mis cabreos y mis tacos, pero también mis proyectos e ideas para las clases o los artículos, mis alegrías e ilusiones cuando estaba entusiasmada: ¡qué bien escuchas, Ángel! También me has acompañado en mi carrera académica, que no habría sido la misma de no haber contado con tus sabios consejos y tus valiosas reflexiones.

Hablas «por los codos» y es un placer escucharte. Me has hablado de lo divino y lo humano, de poesía persa, religión, filosofía, los capones, tecnología, la magia del

número o el *koan* sobre el sonido de una mano... Con tu ejemplo y tu optimismo impertérrito me has enseñado a entender y a aceptar la vida como viene. Hemos conversado sobre política, los hijos, viajes, fotografía, novelas, cine, aventuras y montañas rusas. El asunto del carterista y la gacela forma parte de tales vivencias. Esas bromas ingeniosas tuyas me han alegrado la vida. Hemos compartido espichas, farfuras, excursiones, congresos, tribunales, agotadores cambios de planes de estudio, plazas, proyectos y grupo de investigación -tu generosidad me permitió ser IP, y tú ¡tan contento de volver a ser «investigador de trinchera»!, como has afirmado en más de una ocasión-.

Y así fueron pasando 30 maravillosos cursos académicos, hasta 2021. Sobrevivimos juntos a Bolonia -como ponía aquella camiseta que tanto te hizo reír-, pero me está costando sobrevivir en tu ausencia a la zozobra que me produce la espiral burocrático-digital de este mundo loco en el que tú, Ángel, siempre ponías un punto de lucidez, espíritu positivo y agudo sentido del humor. El pasillo no es lo mismo sin ti. Faltan tus carcajadas (que atravesaban paredes), tu conversación, tu poderosa presencia... Pero me consta que eres feliz en esta nueva etapa de tu vida, en plenitud intelectual, escribiendo, con tu optimismo, entusiasmo e ilusión por la Musicología, tu coraje y sabiduría de siempre.

No glosaré tus logros científicos, pues tus obras -de las que este libro es una pequeñísima muestra- hablan por sí mismas, y ahí está la *Laudatio* que hemos redactado con sincera admiración. Sin embargo, me gustaría finalizar recordando, con nostalgia y emoción, tus magistrales clases en la Facultad de El Cristo, tu carisma en el aula, tu virtud para hacer fácil lo difícil, tu capacidad para provocar la curiosidad intelectual y tu personalidad bondadosa por excelencia. En las aulas ovetenses no hay ni habrá nadie que se acerque al listón que has marcado, Ángel, pues es sencillamente inalcanzable. Y creo que puedo decirlo con conocimiento de causa porque, antes que amiga, tuve el privilegio de ser tu alumna. ¡¡¡¡*Virtus Magistri* una y mil veces!!!!

Celsa Alonso González
Catedrática de Musicología
Universidad de Oviedo

Querido Ángel, somos muchos los colegas y amigos que nos sumamos con gusto a este libro dejando nuestro testimonio de reconocimiento y afecto. Habrá quienes incidan en tu brillante y extensa contribución a la Musicología, que deseo destacar ya desde estas primeras líneas. También quienes recuerden con añoranza tu magisterio. Y muchos los compañeros que evoquemos tu capacidad de diálogo, tu sensatez, claridad y agudeza. Además, en mi caso, siento la necesidad de hacer un brevísimo pero emotivo repaso de la extensa trayectoria que hemos recorrido, de forma paralela en unas etapas y conjuntamente en otras, desde aquel primer contacto entre la profesora principiante y el alumno que habría de convertirse en colega y amigo a lo largo de más de cuatro décadas, desde la antigua y entrañable Facultad de Filosofía y Letras de la plaza Feijoo y a través del gélido edificio de la Facultad de Geografía e Historia de El Cristo, hasta la nueva Facultad de Filosofía y Letras en el campus de Humanidades de El Milán. Largo ha sido el recorrido por las aulas, seminarios y bibliotecas. Intensa la docencia, la investigación y la gestión. Si mal no recuerdo, ambos nos estrenamos en ese campo formando parte del mismo equipo decanal, tú como vicedecano, yo como secretaria. Ambos asumimos la dirección del Departamento de Historia del Arte y Musicología. Y en los últimos años compartimos responsabilidad y trabajo en la comisión académica de nuestro programa de doctorado. El recuerdo de todas esas colaboraciones es inmejorable. Volvemos a coincidir en este momento de la jubilación y te deseo que esa larga dedicación universitaria tan enriquecedora y cargada de éxitos académicos que has tenido abra paso en tu vida a una nueva fase de tranquilidad y plenitud.

M.ª Soledad Álvarez Martínez
Catedrática de Historia del Arte
Universidad de Oviedo

El hombre que siempre estaba allí

En el relato *La carta robada*, de Edgar Allan Poe, toda la trama gira en torno a la recuperación del documento mencionado en el título. Se trata de una magistral exploración literaria del extravío, que puede servir como perfecta metáfora de esas situaciones en las que buscamos algo de manera obsesiva, perdiendo en el proceso toda referencia, y olvidando incluso por qué en su momento iniciamos nuestra indagación.

Los paralelismos respecto a la actividad investigadora son evidentes. En este contexto, la figura del maestro se revela fundamental. Esa persona que no simplemente orienta, sino que lo hace después de escuchar las balbucientes inquietudes de quien inicia una búsqueda. Que comparte no solo su sabiduría, sino también unas intuiciones ejercitadas mediante largas y profundas experiencias. Todo esto queda plenamente representado en la figura de Ángel Medina, y somos muchos –la generosidad es otro de los rasgos definitorios del maestro, y Medina sobresale en este punto– los que hemos sido transformados por sus enseñanzas y le tendremos siempre como referencia y modelo.

En nuestra caracterización del maestro –es decir, de Medina– como figura que guía sin dirigir, que acompaña sin protagonizar, también debe resaltarse una capacidad aún más excepcional que las anteriores: la de disolver los problemas. La palabra es correcta, pues no queremos referirnos ahora a la aptitud (evidenciada por nuestro homenajeado tantas y tantas veces) para simplemente resolver determinadas cuestiones teóricas. Esto resulta propio de los grandes investigadores, pero la maestría de Medina va más allá, al ser capaz de convertir lo que parecía impenetrable en algo quizás no sencillo, pero sí factible.

Si ahondamos un poco más en el tipo de pensamiento característico de Ángel Medina, todavía hallaremos otro rasgo extraño y precioso. Nuestro maestro ha conseguido integrar aspectos que, previamente, parecían irreconciliables. Medina reúne con extrema sencillez lo que, desde otras perspectivas epistemológicas, era básicamente incompatible. El ejemplo más claro y conocido: compatibilizar

el más alto grado de erudición en todo lo que atañe a las más antiguas manifestaciones de la música occidental con su conocimiento profundísimo de la creación sonora contemporánea. Frente a las ilusorias fronteras erigidas por los programas académicos, las paredes de los despachos universitarios y la empobrecedora tendencia a la especialización, Medina nos recuerda que la Musicología, como cualquier otro ejercicio científico, debe ser siempre un espacio de libertad.

Pero queda aún, dentro de ese estilo de pensamiento integrador tan propio de Ángel Medina, otro logro que quizá no haya sido reivindicado suficientemente, y que en el momento actual puede servirnos como necesaria orientación. Cuando algunos colegas pretenden invocar los fantasmas de la posmodernidad como quijotescos molinos que nos amenazan con la falta de rigor, resulta oportuno apelar al trabajo de Medina para disolver ese falso problema, y recordar cómo nuestro maestro ha conseguido hacer compatible el uso de los marcos académicos más escolásticos para trascender –desde obras ya clásicas como *Los atributos del capón*– los confines de la Musicología más convencional y adentrarse en lo que hoy denominamos *sound studies* (e incluso inaugurar en nuestro idioma el campo, ahora tan pujante, de los *voice studies*).

Una vez más, lo que para algunos resulta irreconciliable, Medina consigue reunirlos mientras nos recuerda que la herramienta principal del investigador –y de cualquier persona que aspire a generar conocimientos verdaderamente nuevos– debe seguir siendo, siempre, la imaginación.

Solo mediante esta potencia podremos descubrir que la carta robada –igual que la solución a ese falaz debate entre modernidad y posmodernidad– estaba, desde el inicio, delante de nosotros –o, lo que es lo mismo, en el despacho de Ángel Medina–.

Miguel Álvarez-Fernández

Director de Ars sonora

Universidad Europea de Madrid/RNE

Imprescindible

Cuando estaba terminando mis estudios superiores de guitarra clásica, contrapunto y fuga, llegó a mis oídos que en la Universidad de Oviedo (entonces una ciudad totalmente desconocida para mí) se impartía una especialidad de Historia del Arte, llamada Musicología.

Todo ello coincidió con el hecho de que también estaba estudiando el tercer curso de la entonces licenciatura de Historia. Mis inquietudes como músico práctico se completaban con el deseo de adquirir una formación musical diferente, por lo que no dudé en conseguir más información sobre aquella especialidad que se impartía en Oviedo.

Recuerdo perfectamente que envié un email a uno de los profesores responsables de la licenciatura; se llamaba Ángel Medina. Su respuesta fue tan lacónica como eficiente, empática como inteligente. Su contestación supuso en definitiva que tomara una decisión que en buena parte cambió mi vida.

Al año siguiente, curso 1990-91, estaba en Oviedo estudiando Musicología. Como suele suceder en casi todos los estudios, no encontré todo lo que buscaba, pero sí cosas insospechadas entonces para mí.

Desde el principio, observé en la personalidad del profesor Medina un hombre profundamente culto y tranquilo, lo que de alguna manera suponía un remanso de reflexión en el estrés de algunas asignaturas que imponían un tempo acelerado.

Al terminar el quinto curso, mantuve una conversación con el profesor Medina para transmitirle que estaba interesado en realizar una tesis doctoral sobre el compositor navarro Fernando Remacha. Su respuesta fue inmediata y positiva. Valoró la iniciativa, la pertinencia de realizar ese trabajo y, por qué no, lo adecuado de que dicho proyecto lo emprendiera un navarro. Coincidió que en aquellos momentos estaba en Oviedo Emilio Casares. Recuerdo perfectamente la conversación entre ambas personalidades sobre la posibilidad de que yo realizara esa tesis doctoral. Lo cierto es que me sentí un tanto abrumado y asustado y, aunque

entonces no lo sabía, con posterioridad comprendí que estaba ante la presencia de dos pioneros imprescindibles de la renovación de la Musicología española.

A partir de entonces, se inició la etapa de realización de la tesis doctoral. La comunicación de aquellos años no permitía el intercambio inmediato de ideas entre director y doctorando. Yo volví a Navarra y desde allí fui elaborando mi proyecto doctoral, con frecuentes visitas a Oviedo para encontrarme con Ángel. Con él aprendí muchas cosas y, aunque con el paso del tiempo perdimos el contacto, mantengo en mi memoria su enseñanza basada en el pilar humanístico de intentar siempre emprender cualquier proyecto con entusiasmo y esfuerzo, procurando ofrecer lo mejor de uno mismo.

Muchas gracias, profesor, y buena suerte.

Marcos Andrés Vierge

*Profesor titular de Musicología
Universidad Pública de Navarra*

Una inmensa figura entreverada

Hacerlo todo y hacerlo bien. Mirar arriba, abajo, adelante y atrás, a los lados, aprender de todo lo que se mueve y lo que está quieto, de todo lo que pasa y también de lo que no ha sucedido, aunque debiera. Mantener la curiosidad, la perspicacia, la amplitud de miras, la honestidad en el trabajo de cada día y en las excepciones a las que tantas jornadas nos convidan. Así nos ha construido Ángel su recuerdo en vida y así sigue haciéndolo: con cosas nuevas y sorprendentes, diferentes, que no estaban allí antes de que él llegara y aún no sabíamos que necesitábamos, llamando la atención sobre cualquier orilla inexplorada y escrutando las ya conocidas con más eficacia que otros que llegaron antes. Todo bien hecho, con el rigor y la contención necesarios. Todo irremediablemente bien hecho: un lujo.

Algunos de nosotros, aquellos que seguimos embelesados con sus enseñanzas, lo disfrutamos como profesor de Musicología hace ya décadas, cuando cada asignatura era una frontera a conquistar en nuestro país y algunas lo eran en todos los países a la vez. Tras su magisterio, los años siguientes siguieron siendo para algunos afortunados incluso más interesantes, empapados de su amistad generosa y su exclusivo sentido del humor, sin el dolor del sarcasmo, pero siempre con la punzada irónica del que ve más allá de lo que cuenta, con la oratoria adentrada de alguien que domina el arte de la comunicación.

Por encima de los puntuales proyectos compartidos, su inmensa figura aparece entreverada de algunos preciosos filones que aquí apenas pueden ser esbozados. Sinceramente creo que estas vetas compartidas con Ángel son aún más valiosas que la sólida roca que las alberga: su figura es un yacimiento en sí misma para cualquiera que haya alcanzado a ver sus tesoros aunque sea brevemente.

Nuestras alianzas oficiales comenzaron con un congreso que organizamos en la Universidad de Oviedo en 1999 (publicado luego en *Trans* 8, 2004), siguieron con una reseña de *Música Oral del Sur* 3 en la *Revista de Musicología* XXII/1, y continuaron con el compartido descubrimiento de nuestras fuentes para el estudio de la música asturiana (su presentación en el Club de Prensa Asturiana, en

2010, de mi libro de título similar y la reseña hecha casi diez años más tarde sobre su disco-libro sobre las *Tres misas de gaita*, 2019). Todavía siguen en la actualidad, en proceso, con su futura contribución a la *Rítmica Hispánica*, último libro aún inédito de E. Martínez Torner (1888-1955), escrito en su exilio londinense.

Si hay alguna manera de resumir las inestimables vetas que seguimos compartiendo, lo habría de hacer siguiendo tres vías de indagación: el pasado, los márgenes y el rededor. En concreto, las fuentes para el estudio (el rescate de nuestro pasado histórico y musicológico, historiográfica, documental y sentimentalmente constatado), los márgenes fronterizos (las músicas emigradas, los jóvenes y sus nuevas inquietudes, las manifestaciones populares cuando aún no eran objeto de la Musicología oficial en Asturias), y lo que no está dentro de la Musicología pero nos concierne desde el exterior (el cine, la literatura, el cómic, el devenir cultural que nos rodea y afecta nuestros pensares). Un extenso abanico de intereses compartidos.

Fuera de ello, las charlas al atardecer, nuestras avenencias sobre cierto cine asiático o algunas músicas americanas, la sensibilidad de lo que acontece aunque no nos toque cerca. Compartir con Ángel cualquier inquietud es una garantía de aprendizaje y un camino de perfección hecho de roce.

Poca sombra te puede hacer, amigo, el que detrás de ti venga.

Susana Asensio Llamas

Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid

Ángel Medina y la nueva musicología en el contexto de la eterna (in)transición musical española

Tuve la fortuna de entrar en contacto con Ángel Medina en el verano de 1980. El profesor Casares comenzaba por aquellos días una certera (y urgente) revolución en la Universidad de Oviedo, y me invitaba a participar en los cursos de verano de la Cátedra Jovellanos de Gijón. Claro que yo llegaba a este curso de suplente, pues Juan Hidalgo, que era a quien de verdad se deseaba escuchar, tenía otro compromiso en sus islas Canarias y propuso mi nombre como salida de emergencia. Gracias a esta suplencia, y a mi atrevida manera performático/reflexiva de resolver el asunto (mediante un simultáneo sobre una accional ristra de propuestas/zaj, lanzar datos, hechos y conceptos en polifónico verborreo), me cupo la gracia de volver a ser invitado al verano siguiente (1981), solo que para hablar de mí o, como yo decidí, de «El minimalismo musical español: geografía comentada, ilustrada, incompleta(ble) de una sensibilidad distinta».

Y ello tuvo mil consecuencias inefables: reforcé mi cercanía con Ángel Medina, recién estrenado profesor, al que le encargaron coordinar los cursos y algo más: la preparación de un libro que ha hecho historia, no solo en la Musicología española sino, a mi ver, en la compleja dialéctica «transición/intransición» en que estábamos todos envueltos. El libro llevó por título *14 compositores españoles de hoy* (1982) y contiene voces de la primitiva generación del 51 y asimilados, compositores de generación (digamos) intermedia y yo como benjamín recién llegado. Y, ¡oh, novedad!, el libro distingue por su singularidad a los compositores catalanes, cuyo andar por el hilo de la historia no es coincidente con el del resto de esta centralista España.

Hay que decir que este libro -¡oh, rareza!- resume y agavilla en sí mismo lo mejor de lo que entendemos por disímil. Se incluyen lo que llamaríamos «nuevos comportamientos artístico/musicales» (míos, pero sobre todo del enorme Mestres Quadreny) junto a planteamientos compositivos para muchos de nosotros ya trogloditas. Y eso, tan natural para Ángel Medina, para los cursos de la Cátedra Jovellanos y para la nueva Musicología que gracias al profesor Emilio Casares comenzaba

a tener lugar entre nosotros, será una rareza puede que única y viuda en la ¿nueva? España musical poco o casi nada transitiva y solitariamente «oficial».

Mucho importa conocer el inquietante contexto de negación, burla y violación de toda equidad, en base a gustos personales desfasados, en que desde la llegada de la democracia se ha sometido a algunas maneras de concebir el crear con sonidos, gestos, contextos y partituras puede que de atractivo también visual. Si lo hacemos es con el ánimo de dejar patente cuánto vale nuestro personal aprecio y consideración a que –en estas circunstancias– alguien con el sesgo y compromiso personal que adorna al hombre de sabiduría que ha sido y es Ángel Medina, quien, tantas veces como ha considerado útil, afirme y publique aseveraciones tales como «Llorenç Barber ejerce de magno convocador, y cual moderno Zaratustra, se torna mensajero de la alegría, nos incita a la congregación haciendo sonar los vetustos campanarios de nuestras ciudades, y nos convoca al intimismo de su magnífico campanólogo particular...», dice el texto del programa del *Día de Europa* de 1989.

Muchos sabemos que Medina ha redactado páginas bien exactas y sabrosas para tres de los más importantes diccionarios del mundo musical. Pero, entre otros mil ejemplos que me enorgullecería reproducir, permitidme que os castigue con este párrafo salido de su generoso caletre: «Tras más de 40 años dedicado a la creación musical, hoy nadie duda de que Ll. Barber ha sido el pionero o introductor en España de un amplio abanico de propuestas artísticas que en términos generales han ido dando forma a la posmodernidad musical española: músicas repetitivas que ya desde principios de los años 70 eran toda una novedad en el contexto nacional: conceptos mínimos, arte público, poesías concretas, sonoridades étnicas, *free improvisation*, asombrosos resultados en el tratamiento vocal difónico (modo tibetano), por no hablar de sus conciertos de campanas, escuchados en todo el mundo, entre otros compromisos estéticos. Ha sido y es un agitador de la música española creando grupos y ciclos de eventos como Actum, Ensem, Taller de Música Mundana, Aula de Música de la Complutense, Flatus Vocis Trío...». Un texto este que, en modo «carta de adhesión», tuvo su resultado positivo inmediato, pues logró que mi nombre fuera premiado en una convocatoria a los primeros (y últimos) Premios Bankia «al talento musical valenciano» (2017), premio *ex aequo* junto a mi hermano en tantas cosas como lo fue el gran Carles Santos.

Y casi no me queda más que lanzar un muy caluroso, emocionado y fraternal abrazo a mi amigo de tantos años, disfrutes y afectos, al musicólogo Ángel Medina, y con él a toda la nueva Musicología que nació y creció en grandeza en y desde Oviedo bajo el empuje y la visión transformadora de Emilio Casares, y que ha dado vidilla y madurez a muy apreciables y colosales compañeros musicólogos como Lothar Siemens o nuestra Marta Cureses, quienes, entre otras hazañas, han ayudado a germinar a una nueva generación de musicólogos como Isaac Diego o Miguel Álvarez-Fernández, ya enfangados en batallas liberadoras. Y digo liberadoras porque no olvidemos que todo lo logrado no está ganado definitivamente:-

Sanar instituciones es –somos conscientes de ello– parte de un pacienzudo *ethos* que toma cuerpo mediante un constante y elástico crear sonoro.

Llorenç Barber
Compositor

Palabras para Ángel Medina

En octubre de 1971 accedí al puesto de profesora en Historia del Arte en esta universidad de Oviedo, recién licenciada y con veintidós flamantes años. En los treinta y ocho años en activo en la profesión ha sido habitual encontrarme con antiguos alumnos convertidos en colegas. Ángel Medina es uno de los más antiguos y el primero de ellos en llegar a responsabilidades y a puestos relevantes en el Departamento de Historia del Arte y Musicología y en la Facultad de Geografía e Historia. De su buen hacer e interés por la etnomusicología y otros aspectos tuvimos más de una conversación hace años cuando él comenzó a estudiar la misa de gaita en Asturias y darme una interesante información previa a su brillante investigación posterior, que escenificó en su medio litúrgico natural y que en Asturias se recuerda con interés.

La cercanía de nuestros despachos y la fluidez de comunicación facilitaron diversas conversaciones entreveradas de exploraciones culturales y del interés común por la herramienta ordenadores, por entonces nuevos auxiliares y, a veces, difíciles nuevos amigos para el desarrollo de nuestras funciones. Cuando nos rompíamos la cabeza por entender el uso del MS2, vino en nuestra ayuda el mundo de los Mac. Para mi sorpresa, Ángel Medina estaba empeñado en acceder a herramientas asequibles para gente que necesitábamos soportes que no fueran tan pesados de manejar, en su caso las partituras, y en el de los historiadores del arte, las imágenes. Al principio le hice un caso relativo hasta que pude comprobar que había formas mucho más intuitivas de escribir y de manejar imágenes. Siempre le agradeceré a Ángel el interés que mostró en abrir caminos que desconocíamos y en compartirlos con capacidad de persuasión y convicción.

A fecha de hoy parece algo pueril mencionar aquella casuística cuando en la actualidad se nace con estas herramientas en la mano por así decir, pero no lo fue cuando nuestro aprendizaje a finales de los años 80 y principios de los 90 se volvía bastante exigente a la hora de escribir memorias para oposiciones, informes, redacción de investigación, programas de planes de estudios y todo ese

mundo. Hubo personas cercanas que me impulsaron en este proceso, tanto para el arcaico MS2 como para en posterior acceso a los Mac para simple escritura e internet. Para las versiones que hemos ido manejando tanto en el trabajo docente como en la investigación y escritura, siempre evoco a Ángel como un punto de inflexión hacia la superación de la Edad de Hierro de un trabajo apoyado en lecturas, reflexión y medio de expresión escrito: la máquina de escribir.

Ángel Medina ha sido de entre los compañeros del Departamento pionero en todo esto, contribuyendo a inculcarme una curiosidad y un posterior amplio uso de estos medios que con posterioridad vengo utilizando con nuevas ayudas.

Su dimisión voluntaria como director de Departamento me abocó a la necesidad irremediable de sucederle en esa función, ajena a nuestros deseos y que nos alejaba de la preciada y necesaria investigación. Escucharlo en alguna disertación y conversar sobre sus investigaciones arrojaba una luz diferente sobre la idea intuitiva que yo tenía de la música para tratar de comprenderla mejor. Su labor como crítico, el programa de difusión en Radio 2 de RNE, algunos de los temas que abarcaba como la operística en Josep Soler, la imagen en España de los cantantes castrados y la misa de gaita, hibridaciones sacroasturianas, son temas cercanos a sensibilidades actuales. Mis deseos de gran ánimo para él, confiando en su capacidad como Humanista para seguir en la brecha. Y mi felicitación porque hizo lo que deseaba.

Julia Barroso Villar
Catedrática de Historia del Arte
Universidad de Oviedo

Para ti siempre hay tiempo...

Los viernes por la tarde en la Facultad son muy tranquilos, eran muy tranquilos. En esos momentos las musas hacían su trabajo y avanzabas en una tarde lo que el ajetreo de la semana te había impedido.

Pero a veces esa soledad no era la mejor compañía. Quizá porque las circunstancias personales o las profesionales te abruman o te nublan, y el silencio que te acompaña no es el mejor paisaje musical.

Sin embargo, la vida siempre te sorprende y te reconforta, y, en mi caso, lo hizo dejando que Ángel Medina, el maestro, el hombre ocupado, el profesor que te enseñó música cantando, el de la sonrisa amable en cada rincón, programase sus tutorías los viernes por la tarde.

Y entonces comenzó a hacerme el mejor regalo de la vida: me dedicaba tiempo. Un tiempo que otros no te ofrecían ni con presión y que, sin embargo, él robaba a los suyos, llegando antes a la Facultad para charlar conmigo. Hablamos de lo divino y de lo humano, pero cada día antes de comenzar la conversación que fuera, y que me reconfortaba para el resto de la semana, comenzaba con un «¿Qué tal estás Carmen? ¿Cómo te va la investigación?». Y de forma apacible se sentaba tranquilo a escuchar mis lamentos, casi siempre lamentos.

Ángel es generoso con el saber, todos lo sabemos, y algunos hemos disfrutado de esa cualidad no solo en modo de conocimiento, sino en otro valor más inalcanzable hoy en día: el tiempo.

El tiempo de Ángel siempre fue para mí oro.

Carmen Bermejo Lorenzo

Profesora titular de Historia del Arte

Universidad de Oviedo

Al amigo Ángel Medina

«En tema de tan poco aseo, por decirlo con palabras de cierto inquisidor, como es este de los “cantores castrados”, procede no abusar de los excesos que nos depara el asunto ni hacer oficio de moralista».

Este es uno de los párrafos que podrían servir para describir una de las facetas intelectuales de Ángel Medina, representante del más acendrado carácter asturiano, mitad monje y mitad noble, y siempre serio y conspicuo dentro de la señera ironía que le caracteriza.

Su trayectoria magistral tanto en triviales asuntos académicos como en los más rigurosos temas de investigación y reflexión, variopintos y sinuosos, le ha erigido en melómano empedernido e historiador profundo y universal.

La música le ha servido de camino para recorrer épocas, estilos de vida, entretenimientos y propuestas de gran calado, cuyo tratamiento podría ser útil como método de estudio y análisis para cualquier aspecto a investigar, sin duda cual corresponde a un catedrático que merezca serlo.

Y de ello dan fe la pléyade de alumnos y profesores que con tanto cariño y admiración han recogido su testigo, y algunos han dedicado unas líneas parecidas a estas de mi humilde pluma, que le encumbran en la pirámide de la honestidad, acompañada así mimo del *deseo, potencia y acción*, que diría en sus visiones una de sus musas, Hildegard von Bingen.

Con tu vasta formación e información en campos tan complementarios como la filosofía y la antropología y la necesaria ayuda del latín para la comprensión de algunos crípticos textos y de la literatura para transmitirlos, nos has hecho conocer y admirar episodios medievales en excelentes traducciones y certeras transcripciones, acompañadas siempre de sus contextos imprescindibles y comprensibles, como es de rigor y debe ser natural en el saber musicológico y, lo que es menos frecuente, con agradable estilo literario y elocuente.

Genial y ameno es su ensayo sobre *Los atributos del capón*, donde la prosa, la poesía y la música congenian y contrastan con la miseria, la necesidad y el

morbo ambiguos, enraizados en la cultura popular, en una síntesis de lucidez exquisita.

Otra obra clave para la cultura asturiana, pero que desarrolla un espectro más amplio y no solo de la cornisa cantábrica, es *La misa de gaita* -no sé por qué siempre me evoca al *risus paschalis*-, aunque sé que la gaita fue el primer instrumento que entró en el templo, sobre todo en las pequeñas poblaciones rurales, y que un gaitero cobraba el doble que un organista, ahonda en la religiosidad popular, el folclore y la antropología, basada en un amplio conocimiento de la vida eclesiástica y comunitaria y de las difíciles relaciones institucionales con la rústica gente domesticada.

Y ya en nuestra contemporaneidad, estimado Ángel, tu inmersión en la música «de vanguardia», con los trabajos sobre Ramón Barce y Josep Soler, es un regalo extraordinario que nos ha servido tanto para comprender los vericuetos y altibajos de la sonoridad moderna y a veces excéntrica -por la necesidad de sorprender y epatar ante la general ignorancia de la morfología y la estética de nuestro tiempo, así como por su confrontación con los cauces comerciales-, cuyo estudio es un digno modelo, tanto para los (no) iniciados como para los profesionales.

Las décadas de amistad y consideración mutua no han sido pasajeras y seguro que, en adelante, en el mundo del júbilo perpetuo en que ya nos encontramos, sabremos disfrutar de nuevos horizontes, porque para el descanso ya tendremos tiempo en la otra etapa.

Enrique Campuzano Ruiz

Director del Museo Diocesano Regina Coeli

Santillana del Mar (Cantabria)

He tenido la profunda fortuna de que Ángel Medina haya estado siempre presente en mi vida académica, como profesor, como miembro de mi tesis doctoral, o ya, en los últimos veintisiete años, como colega del Departamento de Historia del Arte y Musicología. Recuerdo de forma especialmente vívida cuando lo conocí, al comenzar cuarto, el primero de los dos cursos académicos de la especialidad de Musicología, en el edificio que entonces ocupaba la Facultad de Geografía e Historia en El Cristo. En aquel pasillo donde estaban también los despachos, puedo ver a Emilio Casares en frenético movimiento, y frente a él, a Ángel, trabajando, colaborando siempre, de forma callada y sosegada. Sus clases de Paleografía e Historia de la Música fueron revelando las muchas cualidades de Ángel como persona y como docente, haciendo fácil lo difícil y demostrando una genial versatilidad, pues era capaz de explicar la escritura franconiana y, a los pocos minutos, revelar los misterios de la serie dodecafónica. Sus clases, además, combinaban su magistral explicación con conocimientos de muchas cosas, porque Ángel Medina es un maestro, un maestro sabio, con una infinita intuición pedagógica, diría yo que innata, a la que acompaña con un dominio envidiable del castellano y del latín. En aquellos años de «galeras» de la Musicología, Ángel se multiplicaba, apoyando que cada año se organizaran cursos vespertinos de Gregoriano en el monasterio de San Pelayo, al que acudíamos bastantes alumnos de Musicología, y al que acudía él también, en hermoso testimonio de enseñanza para el alumno al ver al maestro abrir el *Graduale Triplex* y disponerse a escuchar las explicaciones que sor Ángeles Prendes nos prestaba. Su otra «mitad», interesada por la música contemporánea, nos permitía, además, disfrutar de otras actividades que Casares y él organizaban, como las jornadas sobre sociología de la música que impartió el compositor y gran amigo de Ángel, Ramón Barce, en 1988. Y, por si esto fuera poco, además, intentaba acudir a actos musicales protagonizados por sus alumnos; recuerdo perfectamente su asistencia a la presentación del disco del *Cancionero de Maya y Lavandera* que yo había grabado al piano con el tenor Pablo Mori en 1989; o su presencia en el acto académico de Santa Catalina, en noviembre de 1989, cuando recogí el Premio Extraordinario de la Facultad de Geografía e Historia. En mis años de dirección del Coro Universitario, Ángel estuvo también en muchos de nuestros conciertos y también me acompañó cuando interpreté, como soprano solista, el *Requiem* de Fauré en la Catedral de Oviedo, con el Coro Alfonso II el Casto, bajo la dirección de Mihail Diaconescu; recuerdo muy bien sus cariñosas palabras al final de la obra. Entre las muchas cualidades

que podría glosar, una de las más valiosas para mí es su talante conciliador, capaz de imponer cordura en situaciones complejas. Su estilo de hacer universidad es dialogante, colaborador, de inmenso respeto al alumno y de intensa pasión por la docencia, una pasión que en Ángel no solo no ha disminuido desde aquellos ya lejanos años ochenta del pasado siglo, sino que se ha acrecentado, convirtiéndolo durante años en uno de los profesores más valorados por los alumnos en sus encuestas de toda la Universidad de Oviedo. Profesores como Ángel Medina marcan la vida del alumno, definen su futuro y hacen mejor la universidad. Gracias, Ángel, por tanto. Sigue disfrutando de tus lecturas, de tu música, de los tuyos, «A la sombra tendido, / de hiedra y lauro eterno coronado / puesto el atento oído / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado».

María Encina Cortizo Rodríguez

Catedrática de Musicología

Universidad de Oviedo

Ángel, de la guarda

En el inicio de curso de 1990-91 llegué a la Universidad de Oviedo, noble y vetusta, para estudiar Musicología, procedente de otra de no menor abolengo, la de Santiago de Compostela. Aquello aún fue en las instalaciones del campus de El Cristo, antes de que se trasladase esta especialidad al moderno campus de El Milán. Evoco ahora los primeros días de clases de aquel grupo de apenas cuarenta estudiantes, tan pequeño para alguien acostumbrado a las aulas en anfiteatro de la compostelana Facultad de Geografía e Historia. Allí, en una habitación llana en la que cabían justos los que eran, colocados en una mesa corrida en forma de U, nos disponíamos cada mañana a las 9, jóvenes venidos de todas las «naciones» de España, como se decía de la Universidad de Salamanca en el Siglo de Oro, castellanos, vascos, andaluces, gallegos..., creando un ambiente intenso, cosmopolita a la vez que con un cierto aire de élite: los escogidos; o mejor, los que escogieron venirse de todas las esquinas de España para buscar su camino profesional, académico y, en mi caso, vital. Recuerdo el alto nivel de exigencia que se nos imponía desde el primer día, que uno afrontaba con el entusiasmo de la vocación recién descubierta por la Musicología y el prurito por el éxito que abrigaba en mi corazón joven de emigrante, aunque fuese a un país tan cercano en todo como Asturias.

Una mañana de aquellos primeros días, apenas dos semanas del curso, un poco agobiado de tanta clase presencial de mañana y tanto seminario de tarde –que nunca había ido tanto a las aulas en mi vida universitaria–, decidí faltar a las primeras horas de clase. Al día siguiente tenía clase de Paleografía Musical I. Absorto entre *bivirgas* y *scandicus*, me sorprendió por la espalda una mano que se posaba mansamente en mi hombro: «¿Qué, ya se encuentra mejor?». En una fracción de segundo, sin apenas darme tiempo a levantar la vista de los neumas, analicé todos los matices de aquellas palabras. La frase y su entonación reunían el equilibrio justo entre la benevolencia y la reconvencción, entre la amonestación implícita y la tolerancia indulgente, entre la supervisión responsable y la

vigilancia amorosa; y todo ello envuelto en el terciopelo de una fina ironía que, como buen gallego que soy, aprecio en lo mucho que vale.

Esa percepción en *flash*, de una lucidez intensa, fue como una premonición certera de lo que luego sería, más alargado en el tiempo, mi vivencia del departamento de Musicología en Oviedo, y del entorno responsable sin ser intransigente, riguroso sin caer en la rigidez y ordenado sin caer en la intolerancia, que allí se vivía. Y eso, aunque era sin duda un mérito compartido por todos, era posible porque eran los valores y las actitudes que con toda naturalidad salían de Ángel, y de él, como mayor de todos y responsable del departamento, fructificaban -con mayor o menor vigor- en todos los demás. Ya sabemos que nadie es imprescindible, pero que algunos son muy necesarios; el profesor Ángel Medina fue, y aún sigue siendo a pesar del derecho administrativo, el referente intelectual y humano que explica aquel ambiente que allí se vivía, y que he querido retratar a través de esta anécdota personal, porque tuve la suerte de encontrar allí mi vocación intelectual y profesional, y de tener cerca para ello a un maestro y *guarda* como Ángel.

Años después, ya asentada mi vida académica en la Musicología, tuve ocasión de seguir tratándole y conociéndole, porque la verdad que uno nunca se saciaba lo suficiente de su conocimiento, su humor y su bonhomía. De su aguda inteligencia e inagotables inquietudes, da cuenta una obra científica y académica que asombra por su amplitud, su penetración y una variedad que no conoce más fronteras que las de las inevitables limitaciones humanas; y en el caso de Ángel, bien lo sabemos todos sus allegados, casi que ni estas. Quiso Fortuna que yo terminase por ocuparme hace poco de la materia de Notaciones Históricas en mi departamento de Musicología. A menudo me sorprende a mí mismo reproduciendo la entonación de Ángel al explicar los neumas y las ligaduras -imitamos, inconscientemente, a quienes admiramos-. A veces, incluso, me paro un rato, echo la vista atrás con saludable nostalgia y pienso que, necesariamente, un tipo que te hace amar algo tan extravagante como un *porrectus flexus* tiene que ser, por fuerza, alguien excepcional.

Luis Costa Vázquez
Universidad de Vigo

Angelus Novus

La pintura de Paul Klee me hace pensar en ese ser celestial inspirador del *Ángel de la historia* de Walter Benjamin, nacido para entonar su himno ante el creador y al instante disolverse en el éter. Como el espíritu celeste, Ángel Medina parece haber llegado a la Musicología para tender un puente entre la entonación de la narración talmúdica y la vanguardia sonora. Director de mi tesis doctoral -fue también su primera tesis- y autor de ambos prólogos en las ediciones del libro dedicado a Acilu, Ángel es el domine que, sin haber sido mi profesor, me ha enseñado muchas cosas. Tantas veces dándome el necesario impulso inicial para luego dejarse persuadir por mis argumentos sobre las bondades de algunos congresos, encuentros y doctorados, como el compartido con Joseph Cornell como pretexto.

Hace algo más de veinte años, al regreso de un viaje a Granada con motivo de la participación de ambos en el congreso «Dos décadas de cultura artística durante el franquismo (1936-1956)», Ángel me regaló un libro del que habíamos hablado esos días: *La música en la Generación de 1927*. En la dedicatoria de la primera página, escribió: «Gracias por estas horas en las que hemos *volado* juntos...». Aludía así a un suceso que no puedo dejar de mencionar ahora. Las incomodidades de los cambios de avión, de moverse de un aeropuerto a otro -cuatro aviones para el trayecto Asturias-Granada-Asturias- me llevaron a proponerle hacer juntos el viaje en mi coche, mientras los demás compañeros se trasladaban en sus respectivos vuelos con el mismo destino, entre ellos Beatriz Martínez y José Antonio Gómez. Le recogí en su casa a las 8 de la mañana, y a las 5 de la tarde ya nos tomábamos un café en el Carmen de la Victoria. Hubo un momento durante el viaje de ida en el que percibí que Ángel estaba muy callado: ... «creo que acabamos de adelantar al avión de Beatriz y José Antonio», dijo al fin en un susurro. El regreso transcurrió cantando en francés todo lo que dieron de sí varios discos de Moustaki. No sé si estos fueron los mejores años, pero así los recuerdo. En los prolegómenos de mi tesis, con apretada agenda de viajes a Pam-

plona, a Madrid, a Bruselas, con entrevistas y jornadas de trabajo intensas, a cada regreso procurábamos sesiones de comentario y análisis. Desde entonces hemos compartido buena parte de una intrahistoria de la música española inédita para quienes habían firmado un pacto a medias entre el recelo y la ignorancia; una tropa de conversos llegaría después, procurándonos buenos temas para inofensivas e hilarantes conversaciones *sotto voce*.

Como en la cinta de Stanley Donen, hemos sido *Dos en la carretera*, en sentido figurado y real. Los viajes de casi dos mil kilómetros en coche han sido la ocasión perfecta para tratar aquello de lo que nunca se tiene oportunidad, aunque hablemos mucho y aunque hablemos siempre. También lo han sido los viajes en avión, destino Alicante -Encuentro sobre Musicología y música contemporánea, Festival Internacional de Música Contemporánea- con escala en Madrid y pérdidas de vuelo incluidas. Horas compartidas durante esos tiempos muertos en los que Ángel, igual que los buenos poetas, dice Edmond Rostand por boca de Cyrano, rebusca en sus bolsillos e invariablemente halla algún producto de su imaginación con el que ilustrar la secuencia. Como el héroe de Bergerac, Ángel también ha defendido el sitio -nuestro sitio- hasta que la herida de Arrás le ha retirado a una plácida existencia dedicada a la lectura, la escritura y el disfrute de cuanto le rodea. Con un pie en la arqueología musical y otro en los sonidos del metaverso, mi semblanza de Ángel transita aquí del blanco y negro al caleidoscopio en este tiempo-ahora que es el *jetztzeit*. Como si ayer fuera hoy, como si hoy fuese entonces.

Marta Cureses de la Vega
Catedrática de Musicología
Universidad de Oviedo

Cuando pienso en un profesor referente, de inmediato viene a mi mente el primer nombre, el de Ángel Medina. He tenido la fortuna de admirar su faceta de docente en asignaturas de Paleografía y Estética Musical, las cuales, al iniciar la carrera, cuando Musicología era una licenciatura de segundo ciclo, parecían todo un reto. Pero Ángel hizo, del desafío para los no iniciados, un camino apasionante, que algunos decidimos continuar hasta hoy. En este sentido, pienso en Ángel como un maestro innovador desde sus prácticas de enseñanza, siempre atento a las necesidades en el aprendizaje de los estudiantes, ayudándonos a descifrar, reflexionar e incluso a imaginar. Pienso que este compromiso de Ángel Medina, como docente sensible y creativo, ha calado en muchos estudiantes, y personalmente le agradezco profundamente esta labor, que para mí supone un claro modelo actualmente.

Gracias, Ángel, además, por esas largas charlas en tu despacho, cuando comenzaba a escribir en prensa. Tu voz de la experiencia en este campo resultaba para mí un apoyo muy importante, sobre todo ante la responsabilidad de la tarea de la crítica musical. Con tus consejos me ayudaste a entender mejor este «oficio» y a comprender algunos mecanismos de los medios escritos. En realidad, tu puerta en el departamento siempre ha estado abierta, literalmente, para ofrecer tu ayuda y motivarnos en distintos puntos del camino. También durante la realización de mi tesis doctoral, con la suerte de poder contar contigo en el tribunal de tesis, para poner en valor el perfil polifacético del compositor, crítico y folclorista Manuel Manrique de Lara. Que este trabajo se refleje en tu blog es un privilegio que me emociona mucho. Junto con otros compañeros y compañeras, has sido figura imprescindible también en los inicios de nuestra trayectoria investigadora, para aglutinar al nuevo profesorado, estando al frente de proyectos y grupos de investigación. Eres de esas personas que, como ocurre en muchas familias, suponen para la «familia del departamento» un verdadero pilar y ejemplo a seguir.

Diana Díaz González
Profesora ayudante doctora
Universidad de Oviedo

Estoy segura de que en este libro se leerán testimonios de discípulos, amigos y compañeros que dibujarán un retrato completo y complejo de Ángel Medina como profesor, como investigador, como colega y como confidente. Me gustaría trazar otro tipo de semblanza. El de una persona que ha sido para mí un referente en muchas cosas y del que, no diría que todos los días porque podría parecer exagerada pero sí todas las semanas, podía aprender algo. Conocí a Ángel siendo yo becaria y he de reconocer que su presencia me imponía. Para una joven todavía insegura y con muchos miedos académicos y personales, cuando él se acercaba diariamente a la puerta del despacho que yo ocupaba para saludar, me sentía importante. Esa fue la primera lección que recibí de Ángel: tratar a todo el mundo por igual, con educación y respeto. Un catedrático entrado en canas, una joven becaria o un empleado de la limpieza del edificio merecían su tiempo y su interés.

La segunda la fui conociendo durante muchos años compartiendo tareas docentes en el departamento, cuando veía circular a bastantes personas por su despacho para intercambiar impresiones o exponer problemas. Siempre tenía tiempo para ellas. Escuchaba mucho y escuchaba bien. También a ellos los sabía hacer importantes, porque para muchos logró ser una especie de *sherpa* en la intrincada selva universitaria y frente a la complejidad de la vida moderna. Un tercer aspecto que admiraba de Ángel era su increíble capacidad de conciliar, de estar encima de los problemas coyunturales y de tener visión de futuro. El departamento que tenemos hoy no habría sido el mismo sin él. Ante los desacuerdos o las miserias inherentes a cualquier grupo humano, su opinión zanjaba el asunto porque había escuchado todas las posturas con paciencia y porque su razonamiento era ecuánime, ponderado y muy sensato.

Los psicólogos describen en ocasiones la vida como una mochila en la que sueles llevar piedras que te impiden andar y te frenan para transitar en el sendero de vivir. Pero en la mochila también se guardan experiencias, recuerdos de personas que hemos querido y de gentes que nos han hecho crecer. En mi mochila hay un bolsillo dedicado a Ángel Medina que a veces abro para que me inspire. Quisiera ser como él y que algún día alguien me escribiese palabras al menos un poquito semejantes. Quisiera pasar por la vida siendo recordada por haber tratado siempre bien a todo el mundo, por haber sabido escuchar y apoyar a los otros, por la sensatez, por el equilibrio, por la humildad, por la paciencia y por la generosidad. Quisiera ayudar a aliviar el peso de las mochilas ajenas. Quisiera

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

también tener esa capacidad de ser estratega sin parecerlo. Y quisiera, por último, Ángel, que estuvieses siempre aquí, con nosotros, para seguir ayudando, aportando y abriendo mentes y caminos.

Ana María Fernández García
Catedrática de Historia del Arte
Universidad de Oviedo

Ángel Medina Álvarez y Andalucía

Dado que otros compañeros glosarán su figura y su obra, a mí me gustaría destacar de las colaboraciones de Ángel Medina con Andalucía las realizadas con el Centro de Documentación Musical de esta comunidad.

El Centro de Documentación Musical de Andalucía inicia su andadura como programa de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 1985, inaugurando su sede en Granada en 1987. El primer gran proyecto que acometimos fue la microfilmación de los fondos musicales de los archivos catedralicios de Andalucía, así como la organización de los equipos de catalogación de los mismos. La colección discográfica *Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía* será el complemento de difusión de estas investigaciones.

Ya en 1990 el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, en colaboración con el Centro de Documentación Musical de Andalucía, publicaba: *Fernando Palatín, Diccionario de música (Sevilla, 1818)*, edición y estudio preliminar de Ángel Medina. La familia Palatín jugó un papel muy importante en la historia de la música andaluza y sevillana, como puso de manifiesto Baltasar Saldoni, entre otros.

La segunda gran aportación de Ángel Medina al patrimonio musical de Andalucía fue su estudio y edición de *Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, editado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía en 1994.

En 1974 la investigadora Isabel Pope presentó en la reunión de la American Musicological Society un trabajo sobre unos fondos mexicanos conservados en la Newberry Library de Chicago, entre dichos materiales se encontraba este tratado de guitarra fechado en 1776 y que el hispanista Stevenson estudió de inmediato. En 1981 aparece un nuevo manuscrito de esta obra en el Archivo General de la Nación de México, fechado en el mismo año de 1776, siendo estudiado por J. J. Escorza y J. A. Robles-Cahero, que editan un facsímil en 1986 con transcripción de las 13 sonatas que figuraban en este manuscrito y no en el anterior. Pero en

1989 Ángel Medina descubre un nuevo manuscrito, más completo y anterior a los otros, fechado en Cádiz en 1773, que incluye un importante apartado de la guitarra de rasgueado. Vargas y Guzmán se declara «vecino de Cádiz» y luego lo vemos en Veracruz en el virreinato de Nueva España, no sabemos si regresó o no a Cádiz, pero lo que no cabe duda es que se trata de una obra de gran importancia por tratar de la guitarra de seis órdenes, rasgueada y punteada, y por ser un ejemplo de las relaciones musicales de España e Hispanoamérica.

La tercera colaboración se refiere a la revista científica *Música Oral del Sur*, creada en 1995 por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, en la que prácticamente desde el principio Ángel Medina formará parte de su Comité Científico, desde 1996 hasta la actualidad, siendo de gran valor sus aportaciones.

Reynaldo Fernández Manzano

*Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía
Universidad Internacional de Andalucía*

Ángel Medina. La vida en una cajita

Hay recuerdos que pueden definir tu relación con una persona y momentos que pueden sintetizar muchos años compartidos. Es el caso de la cajita de caramelos que un día me regaló Ángel Medina.

Debemos retroceder muchos años. Aquellos en los que los festivales de música y danza de la Universidad de Oviedo suponían toda una aventura y en los que disfrutamos juntos de una experiencia irrepetible. Viajando en un autobús, sentados uno al lado del otro y de camino a un concierto, Ángel sacó de su bolsillo una cajita de caramelos. Era una cajita preciosa. Tengo que aclarar que me fascinan las cajitas. Todas. De todos los materiales y no importa cuál sea su diseño. Me parecen objetos que pueden contener la vida. En ellas se guardan pequeños tesoros, desde un botón a un pedacito de cadena roto. No importa lo que sea, son fragmentos de nuestra historia, o de la de quienes amamos, o incluso de las vidas de quienes nunca llegaremos a conocer o que vivieron mucho antes y que nos legaron, sin saberlo, esos pequeños tesoros que podemos encontrar en los lugares más insospechados. Cada cajita contiene un universo, un enigma, una historia.

El caso es que Ángel es una de esas personas a las que puedes comentar estas manías personales tan difíciles de explicar y, conociéndolo, es obvio que ya sabéis que me ofreció la cajita con su sonrisa dulce y picarona. Y es que Ángel tenía muy claro que aquello no iba a ser tan sencillo. Con la cajita me ofreció una lección de vida que le define. Para regalármela, puso como condición que debía esperar a que se acabasen los caramelos. Y aquello no fue cuestión de un día, por supuesto. Ángel lo fue terminando de forma sistemática, diría que científica, disfrutando de cada uno mientras recorríamos las sedes del Festival. Veía disminuir el contenido de la cajita, que cada vez me parecía más bonita, y en un momento determinado dejé de tener prisa. Comprendí el significado de ese proceso y comencé a disfrutarlo. Ángel no podía apurar el contenido, porque su forma de vivir es así. Sencillamente disfruta el momento, cada momento que vive, sabiendo que lo que importa es ese ahora. Así que participé de esa concentración y de la

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

espera y compartí con Ángel esa forma suya de ver la vida, de estar en el mundo y de querer a sus amigos.

La cajita de Ángel está llena de ternura, de amabilidad, de conocimiento del verdadero sentido de la vida. Ese pequeño universo me fue entregado finalmente y se llenó con las vivencias de esos días y con el privilegio de haberlas compartido con un ser humano excepcional.

Gracias, Ángel, por esa y por tantas cajitas compartidas.

Pilar García Cuetos

Catedrática de Historia del Arte

Universidad de Oviedo

Hará como tres o cuatro años, andaba yo tratando de escribir un texto sobre las implicaciones ideológicas que se ocultan tras las diversas nociones de arte sonoro en el contexto de la creación contemporánea. Una cuestión compleja y controvertida. En mi intento por argumentar cuidadosamente, a lo largo de la amplia introducción del artículo me sorprendí a mí mismo divagando sobre la música de las esferas, Boecio, el canto gregoriano y la polifonía medieval... Un buen amigo musicólogo –y experto en estas lides–, al leer el borrador del texto comentó jocosamente: «¡cómo se nota que eres alumno de Medina!». La razón por la que traigo aquí esta anécdota es porque, entre las innumerables virtudes que describen a Ángel Medina, siempre me ha maravillado especialmente su capacidad para establecer puentes entre mundos aparentemente desconectados. En su sabio magisterio hallé fascinado cómo se entrecruzaban con absoluta naturalidad y fluidez contextos tan variados como el pensamiento de San Isidoro, la notación neumática, los capones, los cánones enigmáticos, el futurismo italiano, Zaj y las vanguardias musicales españolas, entre otros miles de ejemplos. Desde que llegué a Oviedo allá por el año 2000, quedé hipnotizado por aquel maestro desbordante de sabiduría, que podía fácilmente entonar una antifona de canto llano en plena mañana, para pasar a explicar la anécdota sobre la cámara anecoica de John Cage por la tarde. En sus clases –que generosamente Ángel solía prolongar en su despacho– encontré además una de mis grandes pasiones: la notación musical, que se expandía desde los neumas sangalenses, pasando por la notación mensural (franconiana y blanca) y la escritura para guitarra barroca, hasta las partituras abiertas de Mestres Quadreny y otros compositores de vanguardia. Aquello, sin duda, me cambió la vida. Y, desde entonces, su figura como investigador y docente me ha aportado siempre un modelo a seguir, incluso en mi práctica artística, donde trato de encontrar nexos entre la música antigua y la experimental contemporánea.

Habitualmente debatimos sobre la necesidad de «erotizar» nuestra práctica docente con el fin de hacer más atractiva nuestra profesión. Ello implica hacer rebosar de interés, dinamismo y rigor cada una de nuestras clases, pero también de otros atributos, como la empatía y la generosidad. Añadiría también el humor y la bondad. Frente a otras poses más antipáticas y arrogantes –que tan a menudo encontramos en nuestras universidades–, Ángel Medina representa, al menos para mí, una sana aspiración. En muchas de mis clases me contemplo felizmente tratando de imitar la pasión con la que Ángel explicaba cosas tan supuestamente

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

remotas como un *porrectus* o una acción musical de Juan Hidalgo. También, lo reconozco, tomo sin pudor sus clásicos chascarrillos, que siempre consiguen la carcajada en el momento exacto. Como todo gran maestro, Medina resulta una inagotable fuente de estímulo. Su visión holística y profundamente tolerante de la labor musicológica nos sigue ayudando a encontrar continuidades donde otros tan solo ven rupturas o compartimentos estancos. Al escribir estas líneas, no puedo más que expresar admiración y gratitud hacia la figura de Ángel Medina, como también un profundo sentimiento de dicha por haber tenido la fortuna de ser su alumno.

Isaac Diego García Fernández

Profesor contratado doctor

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Una musicología entremedias

«*Pauta*» y «*pausa*» se asemejan más de lo que parece; y no solo por su sonoridad. Cuando la profesora Celsa Alonso me invitó a participar en este hermoso homenaje, lo primero que se me vino a la cabeza fue la imagen de este enigmático refrán. Los fognazos del pensamiento pueden ser caprichosos. Son intensidades que vienen y van, como la música: diferencias, variaciones fugitivas que asolan nuestro pensamiento. En ocasiones –la mayoría– su razón de ser escapa a nuestro entendimiento; pero también puede ocurrir que nos quedemos con un indicio, el vestigio de un «algo» por el que tirar. ¿Cómo escribir sobre ello? Una posibilidad, nos recuerda Benjamin, es prestar atención al detalle. *Escuchar en detalle* es reavivar aquello que hay de idiosincrático en un pasado vivido. Los detalles, esos objetos precarios de la memoria, bien pueden interrumpir el pensamiento y quedarse con nosotros o también pasar desapercibidos para la organología del aparato sensorial, como un suspiro. Escuchar en detalle es, como teoriza Alexandra Vázquez (2013), una manera de prestar atención al recuerdo sonoro, de volver sobre sobre la resonancia de aquello que nos es familiar pero que requiere de nosotros una implicación.

Meditaba yo sobre la intrincada naturaleza del detalle musical, sobre sus implicaciones paleohistóricas, cuando, casi sin darme cuenta, ya estaba otra vez en el seminario de música, en mitad de una sesión de historia de la notación musical; con Ángel, claro. Aquellas clases eran auténticas alegorías del detalle, en muchos sentidos. Lo que más recuerdo de ellas es justamente ese virtuosismo de la alternancia, entre *pauta* y *pausa*. Ángel se movía con habilidad entre estas dos maneras divergentes de producir sentido: el delineamiento de un camino más o menos pautado –llamémoslo pneumatología– y el también necesario momento de dispersión y de júbilo –ornamento–; como en el canto llano mismo. En ocasiones, el camino que nos trazábamos era sobrio, y entonces todo parecía evidentemente fácil, pero no tardaban en llegar los vericuetos. Aquellos podían venir en forma de melisma, de evocación retórica o de polifonía; el respiro se volvía enton-

ces fundamental, recargaba nuestras fuerzas para luego retomar el hilo. Recuerdo la praxis docente de Ángel como la de un auténtico *performer*, como la de aquel que no se limita a impartir un programa sino que encarna, en la realización del mismo, un fragmento de su contenido. No es que nos explicase la política sonora del canto llano, la intrincada relación entre pneumatología y goce sonoro –que también–; Ángel *musicaba* con su manera de dar clase esa misma *performance*: él sobrevolaba, con gracia, un mundo lleno de pequeños mundos.

Hay mucho más y estoy (hasta cierto punto) fabulando, pero creo que imaginar de esta manera nos hace más capaces de darle a este pequeño detalle la importancia que sin duda merece, en un acto también de gratitud y de sincero agradecimiento. En su último libro, la historiadora de la ciencia Isabelle Stengers (2020) hace un elogio de la «voz media», le confiere a esta figura un papel clave para las humanidades del XXI; una manera de hacer ciencia sensible a los intersticios. Observo parte de la trayectoria investigadora de Ángel –capones, gorigoris, misas de gaita– y veo ese mismo espíritu, esa misma manera de darle importancia a aquello que está entremedias. Gracias a su referencia, yo mismo me sensibilicé ante esa manera de atravesar la materialidad de la música y su historia –en la práctica gaitística del *entemediu* y el *floréu*, que ha resultado central en mi pensamiento, por ejemplo–. Hay modos pragmáticos de hacer homenaje; este ha sido para mí uno de ellos.

Llorián García-Flórez
Etnomusicólogo y gaitero
Grupo Dixebra

Tuve la suerte de conocer al profesor Medina mi primer día de clase como estudiante de la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Oviedo, allá por septiembre de 2008. Recuerdo que bastaron tres palabras por mi parte en la primera sesión para que adivinara mi procedencia: «Oriundo de Córdoba, ¿verdad? Me gusta identificar acentos». En esa vocación adivina –y, en cierto modo, divina, por aquello de mostrarnos las bondades del canto gregoriano o las bases del pensamiento musical de San Agustín–, Ángel tiene mucho en común con Albus Dumbledore, director del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería en la saga de Harry Potter (escrita por J. K. Rowling), por su buen hacer, su sabiduría y su verbo, especialmente, por el uso de memorables frases como docente que quedan en nuestro imaginario. Rescato una de las más divertidas (entiéndanse las comillas desde la tradición oral heredada del maestro): «Viví mucho tiempo con Franco: primero, veinte años bajo Francisco Franco, en la dictadura; después, trabajé dos en RNE con Enrique Franco y, posteriormente, me topé con Franco de Colonia».

Tres son las características que más destacaría de Ángel: su autoridad intelectual, su capacidad pedagógica y su omnivoridad musicológica. Respetamos y escuchamos a nuestro profesor –ahora colega, siempre maestro– porque nos infunde confianza y seguridad, valores y fascinación por un conocimiento enciclopédico. Lo recuerdo, asimismo, un docente hábil con recursos mnemotécnicos y juegos de palabras, con capacidad de atención a la diversidad del aula: en sus clases nunca «hablaba» solo para dos o tres alumnos.

El profesor Medina es, de la misma forma, uno de los musicólogos más completos de su tiempo. Una de las frases más célebres de Dumbledore nos sugiere que «no son nuestras habilidades, sino nuestras elecciones, las que muestran cómo somos en realidad». El hecho de investigar sobre los cantores castrados en España, las vanguardias musicales en la España de la segunda mitad del siglo XX o los tratados de guitarra de Vargas y Guzmán, por citar tres ejemplos, ilustra la enorme versatilidad de «El Otro a ratos», seudónimo que emplea en su blog de divulgación musical. Para aquellos que empezábamos a interesarnos por el estudio de las músicas populares urbanas, Ángel fue un agente decisivo, pues nunca escuchamos en clase un comentario despectivo sobre el ingente espectro de repertorios musicales asociados a esta etiqueta. Muy al contrario, a menudo se mostraba interesado por las músicas que escuchábamos en nuestro día a día, hecho que nos empoderaba a validar un campo de estudio, el de los *Popular Mu-*

sic Studies, que en aquel tiempo en España y, concretamente, en la Universidad de Oviedo, empezaba a tener un importante peso, gracias al trabajo con estas músicas de profesores tan brillantes como Celsa Alonso, Julio Ogas o Eduardo Viñuela, entre otros, pero que todavía tenía cierto estigma por parte de la tradición musicológica española.

Uno de los espacios de mayor aprendizaje para mí fueron las charlas en su despacho sobre temáticas de la transición a la democracia y la música, pues Ángel, además de investigar sobre las políticas musicales del periodo, había vivido en primera persona algunos de los procesos de aquel tiempo. Los discursos y prácticas en torno al «consenso» durante la transición han sido ampliamente discutidos y revisados desde diferentes ópticas y relatos. Sin embargo, si hay alguien que, desde la Musicología, encarna un ideal profundo y transformador del consenso entre diferentes perspectivas en el seno de nuestra disciplina, ese es Ángel Medina. Y es que, tal y como nos recuerda Dumbledore y nos demuestra este musicólogo, «las palabras son nuestra más inagotable fuente de magia».

Diego García Peinazo
Profesor contratado doctor
Universidad de Córdoba

El despacho del profesor Ángel Medina y el mío, en el último de los emplazamientos de la actual facultad de Filosofía y Letras en el campus de Humanidades, estaban situados en el mismo pasillo en la tercera planta bajocubierta del que había sido el cuartel de El Milán; y, al final del mismo, se encontraba (no sé si seguirá en el mismo lugar) el seminario de Musicología, donde se impartían, a falta de mejores aulas, muchas de las clases de la especialidad. Estas dos circunstancias contribuyeron al grato recuerdo que guardo de aquellos últimos años de mi vida universitaria.

Llegar al despacho después de las clases, estar trabajando en cualquier tema de investigación y escuchar de fondo la música que los colegas musicólogos estaban desmenuzando para sus alumnos era para mí, además de un placer, un motivo más para sentir el privilegio de formar parte del *Alma Mater*. Desde siempre sentí una especial inclinación por lo que creo es una de las más espirituales manifestaciones de las artes, así que aquellos pequeños fragmentos que provenían del fondo del pasillo se convertían en un estimulante aliciente para mí.

Y, junto a esto, contribuye al buen recuerdo de aquellos años (y no de una manera menor), el hecho de compartir espacio, inquietudes, desasosiegos o satisfacciones con personas como Ángel. No es mi cometido señalar su enorme labor investigadora (su extensísimo y reconocido currículum habla por sí mismo) ni su capacidad docente (de lo que da buena prueba el considerable número de discípulos que así lo reconocen); son otras cosas las que valoro de Ángel y que no tienen que ver solamente con su labor académica: su entusiasmo, su espíritu de concordia o su amabilidad.

Tal vez la más evidente para mí es esa pasión que imprime a todo lo que hace, como su decisiva contribución a la ardua tarea de poner en marcha la especialidad de Musicología, su manera de hablar de sus hallazgos en los archivos, su dedicación al magisterio (como él mismo dice su espacio natural es el aula), e incluso cuando se interesa por el trabajo de sus colegas. Y lo que para muchos es el fin de un camino, la integración en lo que, frívola –yo diría que malévolamente– y burocráticamente se denominan «clases pasivas» (¡que terrible y mezquina expresión!), creo que para Ángel será, por el contrario y afortunadamente, su época más creativa, más jubilosa, porque, aunque deje la actividad docente, estoy segura de que seguirá hurgando en los archivos y descubriéndonos nuevos autores, obras o interpretaciones.

A lo largo de tantos años de compartir espacio, de vivir situaciones gratificantes –y no tanto–, Ángel también demostró siempre una encomiable capacidad de limar asperezas en los momentos más oportunos y eso es algo que se agradece especialmente; en los Consejos de Departamento no siempre las opiniones eran coincidentes y cuando las defensas de las distintas posturas eran más enconadas, la voz del profesor Medina intentaba poner sensatez y concordia para llegar a un compromiso. También eso lo recuerdo con especial agrado porque trabajar en un ambiente relajado creo que no solo favorece la labor profesional, sino que estimula las relaciones interpersonales.

Pero quizás el mejor recuerdo que guardo de Ángel es su afabilidad, su calidez y calidad humana. No tuvimos demasiadas ocasiones de largas conversaciones o de compartir experiencias profesionales, pero encontrarlo por los pasillos o a las salidas de las aulas garantizaba una sonrisa y unas palabras afectuosas, siempre dispuesto a comentarte sus últimos trabajos o interesarse por lo que estabas haciendo.

Por todo esto, profesor Ángel Medina, ha sido un placer haber compartido pasillo, música y encuentros contigo.

Rosa María García Quirós

Profesora titular jubilada de Historia del Arte

Universidad de Oviedo

Huellas que perduran

Mi primer recuerdo de Ángel está asociado al pasillo en el que esperábamos antes de entrar en el aula del seminario de música de la Universidad de Oviedo, allá por 2003. Aunque sus clases eran a primera hora de la mañana, a principios de semana, su tono ameno y sus siempre estimulantes explicaciones apaciguaban esa inevitable mezcla de nervios, cansancio y comienzo de la rutina, característica de un lunes a las 8 de la mañana. Sus asignaturas abarcaban desde la historia del pensamiento musical o de la notación y las técnicas editoriales hasta una parte de las últimas tendencias de la música española del siglo xx. Me resultaban universos tan opuestos que me llamaba poderosamente la atención que los intereses de una misma persona pudieran discurrir por todos esos caminos simultáneamente. Con el paso de los años fui comprendiendo que, aunque la especialización es una ley natural, no todas las mentes son capaces de interrelacionar, respetar y apreciar en su contexto la riqueza de lo sonoro, en su diversidad. La de Ángel sí lo es, y con creces. Por ello sabía encajar tan bien con su alumnado, fueran cuales fueran sus inclinaciones musicales.

Quince años después de ese primer recuerdo, y siendo yo el responsable del Taller de Músicos de la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón, recibí un correo electrónico de Ángel interesándose acerca de posibles estudios de grabación en Asturias para poder registrar en vivo tres misas de gaita, antesala de un nuevo proyecto que estaba realizando con la Fundación Valdés Salas. En ese momento, desde el Taller de Músicos estábamos ultimando el proyecto patrimonial de la «Colección René de Coupaud», por lo que, tras algunas conversaciones y sin demasiadas dificultades, vimos la oportunidad de colaborar para dar forma a un libro-CD que se publicó en noviembre de 2019. Mi satisfacción era doble: por un lado, poder tratar de *colega* a quien otrora fuese mi *profesor*; por otro, poder llevar junto a él una materialización práctica de carácter musicológico, algo que siempre estuvo presente en mi forma de concebir la disciplina. Guardo un recuerdo imborrable del exhaustivo

proceso de revisión de textos, maquetación y diseño, con aportaciones apasionadas –y apasionantes– de Ángel, dotadas de un alto grado de precisión y rigor que me hacían, a menudo, recordar mis días de estudiante universitario en sus clases; también de la grabación de la misa del Taller Lolo Cornellana en la iglesia del Seminario Diocesano de Oviedo, durante toda la mañana de un sábado, y en la que incluso registramos algunas de las entonaciones que el propio Ángel hacía antes de que el coro comenzase a cantar. La culminación del proyecto, o al menos una de ellas, fue cuando pudimos celebrar una misa de gaita en el contexto de la XXII edición del Festival de Música Antigua de Gijón, acompañada de una magnífica conferencia en la que Ángel defendía esta práctica como una manifestación de música antigua de tradición oral en Asturias. Fue un momento muy emocionante para mí, y en gran parte se lo debo a Ángel, de quien aprendí –sin que él pretendiera enseñarme– a conocer, valorar y disfrutar de esta muestra de nuestro patrimonio inmaterial.

Solo me resta, Ángel, agradecerte toda tu impagable labor abriendo camino en la Musicología española, inspirándonos a muchos de nosotros, y desearte mucha suerte en esta nueva etapa que se te presenta y que, estoy seguro, sabrás aprovechar al máximo.

Eduardo García Salueña

Fundación Municipal de Cultura/Ayuntamiento de Gijón

Cuando fui invitado a participar en un libro-homenaje al profesor Dr. D. Ángel Medina con motivo de su jubilación, se me vino a la cabeza, de repente, un curioso hecho que aconteció a primeros de agosto de 2021. A través de un grupo de *WhatsApp*, integrado por prácticamente todos alumnos de la promoción 2002-2004 de la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Oviedo, una compañera de clase, emocionada, compartía la imagen de un «preciado tesoro» hallado casualmente hurgando entre sus apuntes de la carrera durante una mudanza. El recuerdo de aquel tiempo que este hecho activó en todos nosotros quedó evidenciado en elogiosos comentarios suscitados en torno a su protagonista. La imagen en cuestión mostraba la portada de una funda de papel de color amarillo, la que habitualmente nos entregaban en la copistería a la que solíamos ir a hacer fotocopias de los materiales de clase. En ella se podía observar una caricatura del profesor Medina dibujada a bolígrafo con gran destreza por alguien de la promoción (no recuerdo quién) en algún momento (no recuerdo cuándo) a lo largo del primer cuatrimestre del primer año de carrera. Sí recuerdo que por aquel entonces nos encontrábamos cursando las asignaturas Historia del Pensamiento Musical e Historia de la Notación Musical, ambas impartidas por él. Entre la rica simbología que se puede observar en el documento hallado aparecen, por citar algunos ejemplos, guiños a la tripartición boeciana y a la terminología utilizada para nombrar alguno de los neumas de la notación musical de la Edad Media, temas ambos que por aquel entonces nos despertaban enorme curiosidad. Con todo, lo que más llama la atención del documento en cuestión son las letras que aparecen grabadas en uno de los complementos de su atuendo. En un pañuelo, enlazado a la altura de la frente a la manera de una diadema, se puede leer lo siguiente: «The Boss». Así lo sentíamos.

Fuimos varios los que comenzamos la carrera sin tener muy claro qué íbamos a estudiar exactamente. Es lo que tiene matricularte en una disciplina tan joven. En sus clases, D. Ángel no solo nos orientó, sino que, gracias a su habilidad para armonizar los aspectos epistemológicos y pedagógicos, consiguió infundirnos la pasión por la Musicología. Alcanzar el equilibrio entre la exigencia y la transmisión del placer por el conocimiento es una cualidad que está al alcance de muy pocos docentes. Recuerdo cómo lograba captar toda nuestra atención e interés no solo a partir de un dominio exquisito de la oratoria, sino también gracias a habilitar espacios para el desarrollo del pensamiento crítico. Sus clases

consiguieron despertar la curiosidad en muchos de nosotros. Habíamos descubierto la belleza del saber.

Antes de terminar este sucinto texto quisiera compartir una anécdota que guardo con especial cariño y que refleja el gran respeto que le teníamos. Durante la presentación de la guía docente de la optativa Últimas Tendencias de la Música, ya en el último año de carrera, el profesor Medina sentenciaba lo siguiente: «quien suspenda esta asignatura que se mire al espejo, pues sería la primera vez que sucediera este hecho». Una lectura superficial del comentario parecía dejar entrever que no íbamos a tener ningún problema para aprobar... nada más lejos de la realidad. ¿Quién iba a querer ser el primero en tener que mirarse al espejo? De mi promoción, nadie, lo que propició un extra de motivación a la hora de estudiar para el examen. Sirvan estas cariñosas, y sentidas, palabras como reconocimiento y profundo agradecimiento por su labor como docente durante todos estos años. Feliz jubilación.

Albano García Sánchez
Profesor ayudante doctor
Universidad de Córdoba

Difícil papeleta la de condensar en una página mis impresiones sobre Ángel Medina. Necesitaría, al menos, cuatro o cinco. Sin embargo, no puedo ni debo rechazar la invitación de mi amiga Celsa Alonso.

Si tuviera que resumir en pocas palabras la personalidad de Ángel, diría que es un hombre bueno, trabajador infatigable, apasionado de su oficio, profesor excelso y dotado de una bonhomía insuperable.

Entre 1990 y 1994 mantuve una estrecha relación académica con Ángel Medina. La razón fue la siguiente. En julio de 1990 tuvieron lugar elecciones a decano de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo. Se presentaron dos candidatos y ganó el profesor Adolfo Rodríguez Asensio. El nuevo decano formó su equipo con Ángel y con un servidor como Vicedecanos y con María Soledad Álvarez como Secretaria Académica. Lo cierto es que durante cuatro años las relaciones entre los cuatro citados fueron plenamente satisfactorias y se generó una amistad que dura hasta la actualidad, treinta años después.

Por razón de espacio me referiré a una sola anécdota ocurrida a finales del citado año. En aquella lejana época continuaba escribiendo mis textos en la Olivetti Studio 46. Los ordenadores eran para mí extraños artefactos y desconocía sus mecanismos. Adolfo empezó a aconsejarme sobre las ventajas de los nuevos aparatos y que debía abandonar las antiguallas de las clásicas máquinas de escribir. Durante un par de meses, a pesar de las buenas recomendaciones de Adolfo, me resistí a hacerle caso y continué perdiendo el tiempo con mi Olivetti.

Entonces Adolfo buscó un aliado, le pidió a Ángel que colaborase en su estrategia de convencerme en mi pertinaz error. Así fue como entró en escena Ángel Medina. Un buen día, a mediados de diciembre de 1990, me llamó a su despacho y me enseñó una pequeña máquina de raro aspecto, de tamaño rectangular, más alta que ancha, y con una reducida pantalla en la parte superior. Me invitó a sentarme a su lado y me dijo: «Pepe, te voy a enseñar la nueva máquina de escribir». «Ángel, no me engañes porque este aparato no es una máquina de escribir», le repliqué. «Te voy a demostrar que es una máquina de escribir como tu Olivetti, con la única diferencia que no necesitas colocar una hoja de papel, pero el teclado es idéntico, además tiene otra ventaja muy importante». Me hizo varias demostraciones y salí de su despacho con la mosca tras la oreja. Aquella tarde-noche, en casa, le di mil vueltas a la cabeza, pensando en aquel curioso artilugio. Al día siguiente, le llamé por teléfono para decirle que necesitaba verle sin falta. En su despacho, volvió a explicarme aquel sorprendente sistema por el cual se podía

corregir una falta con apretar una simple tecla, se borraba la letra o palabra y se volvía a escribir sin necesidad de tener que tirar a la papelera la hoja llena de tachones, pues no existía ningún folio. Durante un buen rato, sentado delante del ordenador, comencé a escribir y Ángel me enseñaba las teclas que debía pulsar para hacer las modificaciones que deseaba. Al cabo de un tiempo, le comenté: «Ángel, en verdad, este aparato es extraordinario». Llamó por teléfono a Adolfo, al poco llegó, y le dijo: «He logrado convencer a Pepe». Tuve que darles un abrazo, pues habían conseguido que superase mis recelos hacia aquellos artefactos, que hasta entonces consideraba diabólicos, y que desde ese momento calificué de maravillosos. Al día siguiente, compré un ordenador Macintosh SE, al que seguiría un Classic II, y una serie que va por el número siete, siempre, por supuesto, Mac. Gracias Ángel, jamás podré olvidar tu aportación para sacarme del error y abrir mi mente a las nuevas tecnologías.

José Girón Garrote

Catedrático jubilado de Historia Contemporánea

Universidad de Oviedo

Correspondiente de la Real Academia de la Historia

Plaza Mayor de Salamanca, noviembre de 1985. Solitario y con las manos a la espalda paseas lentamente admirando esta maravillosa obra de arte barroca. Estamos en el Congreso de Salamanca... Por entonces, Ángel, no hablé contigo. Me dabas cierto respeto. Yo era una recién licenciada en Historia del Arte que trabajaba en mi tesina de música medieval, y para mí eras un profesor de referencia, que iba a poner en marcha en Oviedo, con Emilio Casares, un gran proyecto, los nuevos estudios en Musicología. No lo dudé y me embarqué en vuestro viaje como alumna, abandoné Galicia y, con mis nuevos compañeros, se abrió ante mis ojos una nueva manera de vivir la música y todo un futuro profesional.

Mi paso por aquella primera promoción de Musicología, con aquellas subidas diarias (y a veces gélidas) a El Cristo, marcó el comienzo de una nueva etapa en mi vida. Tus clases ejemplares, y para mí, apasionantes, las largas conversaciones en los estrechos pasillos del departamento (un *totum revolutum* de gente), las interminables sesiones de música medieval, paleografía o siglo xx, los cantos gregorianos con las monjas de San Pelayo y ya, para rematar, las gloriosas espichas en las que nos moríamos de risa por las ocurrencias de una generación de jóvenes, la nuestra, realmente memorable y a la que recuerdo con mucho afecto; ¡qué buen grupo éramos! Y tú, Ángel, siempre en medio de todos nosotros, como uno más, como profesor, pero con un punto de cercanía y amistad que todos percibíamos. Eras el Ángel divertido y conversador, que nos contabas tus, a veces, desastrosos viajes y que nos podías hablar sobre cómo hacer una receta de cocina (el arroz con leche asturiano, por ejemplo) o sobre cómo conseguir unas buenas armonías en un motete del xiii, o hablar del círculo de *tempus perfectum* medieval ahora y del círculo de quintas contemporáneo después, o departir con Franco de Colonia como si fuera uno más a la mesa, y todo ello subiendo progresivamente de tono a medida que avanzaban las horas (y la sidra). Y siempre echándonos unas risas hablando de lo divino y lo humano.

Con el tiempo siempre he valorado que lo que me has aportado es realmente inconmensurable: tu magisterio, el amor por la música antigua y, particularmente, el descubrimiento del vasto mundo de la paleografía. Horas y horas incansables de transcripciones compartidas con algunos colegas, cantando lo que resultaba (a ver cómo sonaba aquello...), y ahora, desde el otro lado del espejo, soy yo la que transmite esos conocimientos y pone a trabajar a nuevas generaciones de futuros jóvenes musicólogos (eso sí, ahora ya con cómodas reproducciones digitales ampliables donde se distinguen las manchas de los neumas y las plicas...).

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

Gracias, Ángel, por haber sido tan cercano, un magnífico profesor y una excelente y buenísima persona. Gracias por haber contribuido a que yo forme parte de una promoción que, a día de hoy, aún mantiene lazos de amistad y por eso muchos estamos haciéndote este pequeño homenaje. Y ya han pasado... treinta y...

Podría buscar más recuerdos en el baúl de mi memoria, pero algunos son simplemente sentimientos, y es difícil expresarlos... Pasa el tiempo, pero los buenos recuerdos siempre perduran.

Desde la Plaza Mayor de Salamanca, cierro este paseo donde lo comenzamos. Quizás, quién sabe, volvamos a encontrarnos. ¡*Gratias, Magister!*

Asunción Gómez Pintor

Profesora titular de Musicología

Universidad de Salamanca

Años de peregrinaje

Como decano, colega y amigo de Ángel fue para mí un honor acompañarle en su última lección como catedrático de Musicología de esta casa con motivo de su jubilación, que, presidida por el rector de la Universidad, tuvo lugar en el salón de actos de la Biblioteca de Humanidades el 13 de septiembre, día en el que comenzaban las clases del curso 2021/22 en nuestro centro.

Ángel es un poco mayor que yo y por eso no fuimos compañeros de curso -los dos somos licenciados en Geografía e Historia, sección de Historia del Arte-. Pero ambos llegamos a compartir las celdas del viejo convento de San Vicente, en la plaza que por aquel tiempo ya presidía Feijoo, su más ilustre inquilino, sede de los mencionados estudios, y, también, infinidad de anécdotas que hoy contribuyen a quitar hierro a las inclemencias de aquel aposento, que no eran pocas. Allí vi a Ángel por segunda vez, creo recordar que en el despacho que llegó a ocupar el profesor Emilio Casares, a quien ayudaba ya en el diseño de los futuros estudios de Musicología.

Si echo las redes un poco más atrás en el tiempo encuentro la primera: fue en la imprenta Mercantil de Gijón, corrigiendo con él las pruebas de uno de los primeros programas del Festival de Música de Asturias antes de irnos a comer juntos a Casa Fernando para dar cuenta, cómo no, del cabrales que tanta fama había dado a aquel sitio.

Al concluir sus estudios en el viejo caserón de San Vicente, Ángel obtuvo el Premio Extraordinario de Licenciatura. Fue en 1982. Un par de años después, ya en El Cristo, el de Doctorado; y al poco la titularidad y la cátedra.

A la Facultad de Geografía e Historia de El Cristo se llegaba por una avenida que hacía honor al nombre, porque aquello era un Cristo de verdad, tanto para los que tenían coche como para los que utilizábamos aquellos viejos microbuses amarillos que echaban los hígados en el último repecho de la cuesta. Estudiantes y profesores, siempre críticos con todo, recelaban de aquel edificio cuyos planos, decían, habían sido trazados para Sevilla y no para Oviedo; porque en ellos abun-

daban ventanas y patios que se abrían a las bondades climáticas de la capital de Hispalis antes que a las de las tierras de Fáfila. En El Cristo, Musicología estaba al lado del viejo depósito de agua del ingeniero Ildefonso Sánchez el Río, del que Ángel tenía una magnífica vista desde su despacho. Como si de un pulpo de diez mil litros de agua se tratase, aquel bicho se asomaba a las ventanas del seminario con ganas de llevarlo todo por delante. Pero no pudo; tan solo llegó a cubrir las paredes de un moho verde que los musicólogos combatíamos tenazmente con una división de deshumidificadores que nos había comprado el decano; y el agua que destilaban con paciencia la echábamos a las plantas para ver si crecían con más ganas.

En aquel seminario el doctor Medina blandió sus primeras armas de profesor impartiendo docencia a la primera promoción de licenciados en Musicología de la universidad española, que concluyó sus estudios en 1987, hace treinta y cuatro años.

En El Cristo se suspendieron las clases más de una vez por la nieve. El edificio no tenía la magia del Overlòok de *El resplandor*, pero la sombra de Jack Torrance acechaba en cualquier esquina, y en aquel inmueble había muchas. Cuando bajamos a El Milán vimos el cielo abierto. Y nunca mejor dicho, porque nos pusieron en bajo cubierta para que, como músicos que éramos, no se nos oyera demasiado.

Aquella pionera especialidad de Musicología se convirtió en licenciatura en 1996 y en Grado en 2009, siempre a la sombra de los magníficos resultados de inserción laboral de sus egresados y la satisfacción general de un alumnado «vocacional y satisfecho con los resultados obtenidos en su formación», como recogía el Programa de Evaluación Institucional de la ANECA de 2006/07.

A su labor docente ha unido el profesor Medina una actividad investigadora temprana que se ha centrado, fundamentalmente, en la música española de la segunda mitad del siglo XX; si bien la teoría, el canto gregoriano y una cierta mirada antropológica han nutrido otras de sus investigaciones. Tengo para mí que muchas de estas líneas no hubiera podido escribirlas sin el apoyo decidido de su familia, de su mujer y de sus hijos.

Querido Ángel: agradecerle el trabajo realizado a lo largo de estos años también es una forma de darles las gracias a ellos por el apoyo prestado a una causa a la que has dedicado los mejores años de tu vida.

Un abrazo grande.

José Antonio Gómez Rodríguez
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Oviedo

No es fácil dar testimonio de Ángel Medina, pues se corre el riesgo de omitir muchas de sus múltiples facetas o de producir algún desequilibrio entre ellas. De este modo no podré ser justo ni ecuánime en mi testimonio, y ruego al lector que pondere lo que voy a escribir considerando lo parcial de mi mirada. Aclarado esto, puedo decir que el primer recuerdo que tengo de Ángel en Oviedo a comienzos de los años noventa es justamente en una sidrería. Todavía puedo sentir su entusiasmo iniciándome en el complejo arte de no quedar salpicado y de beber de inmediato, sin dilación alguna. Pero no ha de pensar el lector que estábamos allí solamente divirtiéndonos y bebiendo. No, señor. Estábamos discutiendo sobre un nuevo máster en Musicología que la Universidad de Chile me había encomendado evaluar en el extranjero.

Nunca le confesé a mi decano las circunstancias en que dicho máster fue evaluado, ni tampoco que la evaluación no fue tan positiva como esperábamos. Es que el humor y la sidra no tienen por qué inhibir la rigurosidad. Ángel salió incólume de la sidrería, aunque el proyecto de máster, no. Finalmente ese programa duró lo que tenía que durar, dio muchos frutos, pero no se proyectó más allá, justamente porque le faltaba un doctorado, que fue lo que Ángel me advirtió aquella noche de juerga crítica. Como no teníamos la más mínima posibilidad de abrir un doctorado en Musicología en Chile a comienzos de los años noventa –en los inicios de nuestra transición a la democracia–, preferí seguir adelante con esa cojera y llegar hasta donde el empedrado lo permitiera, que no fue poco.

Unos años después de ese encuentro asturiano, tuve el gusto de recibir a Ángel en Santiago de Chile, como parte del intercambio de la red Contrapunto, que también tuvo a Celsa Alonso con nosotros. Ángel tenía una hermana ceramista en Chile –como mi madre– que además vivía en un sector precordillerano de los Andes, donde teníamos nuestra casa. Es así como empezábamos a encontrar puntos comunes, como su interés por Quilapayún, que retribuía con el mío por Víctor Manuel. Sin embargo, lo central del encuentro con Ángel era que, a pesar de ser un respetable musicólogo que podía traducir al español el *Ars Cantus Mensurabilis*, era alguien que también se interesaba por la música del siglo xx. De la contemporánea y la popular. Es allí donde me incliné ante a su figura. Ser musicólogo, aspirar a ser respetable y además dedicarse a estudiar la música popular del siglo xx, como era mi caso, no era un camino sencillo, y veía en Ángel que eso era posible, aunque la respetabilidad medieval que infundía estuviera totalmente fuera de mi alcance.

De vuelta en Asturias, recuerdo los recorridos con Ángel por Oviedo, que eran memorables. Parecía que él mismo la hubiera fundado, pues la conocía palmo a palmo, piedra a piedra. Te narraba historias y acontecimientos, desde el siglo IX a la Guerra Civil y más, paseándose por los siglos tal cual nos paseábamos por calles y plazas. Me imagino a cuantos habrá paseado y narrado su hermosa y pulcra ciudad, pero lo hacía con tal entusiasmo y sorpresa que parecía que era la primera vez.

Ahora resulta que Ángel tiene un blog: <http://elotroaratos.blogspot.com>. No es que haya pasado de musicólogo a bloguero, no, pero lo tiene. Para escribir estas líneas me decidí a recorrerlo, que era tarea pendiente. Qué memoria la de Ángel. Recuerda infinidad de detalles de esa visita a Chile, nombra a tantas personas que además caracteriza tan bien, que eso es garantía de que sus 156 entradas publicadas de septiembre de 2015 a enero de 2022 están bien documentadas, recordadas y amenizadas. Está claro: hasta que no tengamos nuestro propio blog, nuestra labor como musicólogos estará incompleta.

Juan Pablo González

Profesor titular de Musicología

Universidad Alberto Hurtado

Santiago de Chile

Ángel Medina: musicólogo en clave de ironía

Creo que fue mediados los años noventa cuando conocí a Ángel Medina con motivo de un coloquio sobre el elemento aire, que yo había organizado en Granada. Su ponencia, sobre esto no me cabe duda, pues fue publicada, se tituló: «El imaginario aéreo de la música: mitos, símbolos y realidades». Con su habitual erudición, a la que pronto nos habituamos naturalmente sus amigos, escribía al principio de aquella intervención: «El aire es, por decirlo metafóricamente, el *territorio* natural de la música». Tras esta afirmación pasaba revista en ella a un conjunto de fenómenos materiales y simbólicos, desde las arpas eólicas hasta los inventos de Atanasius Kircher. Me hizo la bien fundada impresión de estar ante un verdadero sabio. En él, además, por su natural humanidad, se hacía real aquel adagio popular que dice que donde hay música no puede haber mal, aunque les pese a algunos antiguos –Platón mismo–, que llegaron a pensar que la música al excitar las pasiones podía llevar a los crímenes más horribles. Por mi parte fue un descubrimiento hallar un musicólogo en disposición anímica e intelectual para hablar con una extraña variedad de sus semejantes: los antropólogos. Quiero pensar que surgió una corriente de simpatía mutua.

Volvíamos a coincidir en varios proyectos, prolongando esa relación simpática, habida cuenta que en Granada teníamos entonces la inmodesta pretensión de abrir un espacio para la «antropología de la música». Era todo un reto, hacer dialogar a dos disciplinas, la musicológica y la antropológica, diálogo cosa harto infrecuente por lo novedoso. Por regla general, la antropología cuando entraba en contacto con la Musicología quedaba reducida a una subdisciplina folclorizante llamada «etnomusicología», que nos dejaba en la antesala de saborear frutos inéditos. Se hacía notar, y contra ello combatíamos, el retraso que las ciencias sociales tenían en España, y acaso el excesivo formalismo de la ciencia musical.

Iniciamos en esa lógica germinal unos coloquios en Granada, titulados *Antropología y Música. Diálogos*, que alcanzarían varias ediciones, y que fueron acogidos en la revista *Música Oral del Sur*, fletada por nuestro común amigo

Reynaldo Fernández Manzano. En el primer encuentro nos dejó maravillados el profesor Medina Álvarez con su *Los atributos del capón*, comunicación donde desgranaba el papel de los *castrati* en la historia de la música. No solo me divirtió la recurrente ironía de Ángel, sino su deseo para encontrar explicaciones, no tanto a los grandes nombres de la música, sino en los intersticios, en los aspectos de esta en apariencia secundarios. Evidentemente, de los capones nos habíamos olvidado hacía mucho, cuando nuestro musicólogo los traía a la palestra. Ampliando el argumento, hasta hacerlo libro con el mismo título, *Los atributos del capón*, abordó la «imagen histórica de los cantores castrados en España». Conmoción por el texto le hice una reseña, género que nos permite hacernos eco directo de los autores y entrar en comunión con ellos. Reseña que terminé con unas palabras que vuelvo a transcribir: «Razones para contemplar una sexualidad desbordante y secreta en el caso de frailes y curas habíalas, como demuestra el caso de los castrati, y el que hayan necesitado tantos años para que por fin un sabio como el profesor Ángel Medina haya dado a la luz un estudio tan bien orientado, construido y escrito como *Los atributos del capón*, cuya lectura es de obligado cumplimiento, viene a indicar que el asunto concierne a la antropología musical». Lo que más me impresionó de este asunto fue la finura de Ángel, que había recogido el desafío antro-po-musical y le había dado forma, escogiendo para ello el mundo de lo subalterno, empleando el prisma irónico, donde siempre reside el pensamiento profundo, y una actitud vital plena de humanidad.

Siguiendo esa tendencia, en el fondo iconoclasta con los grandes valores, Ángel Medina me obsequió por entonces con un trabajo suyo titulado «Manuel de Falla: silencios, herencias y homenajes», del que extraigo esta frase: «Manuel de Falla -en sus cármenes e *islas* varias- no encontró nunca plenamente el silencio que anhelaba, ni en el sentido cotidiano ni como culminación mística. Escuchó, sí, el que más temía, el de su propio mutismo creador (...) como silencio demediado, con el tormento de quien cree poder decir aún mucho más y el decirlo es un camino de espinas». Entonces comprendí la fina ironía del crítico musical, que cultivaba en su jardín con gran sigilo. Desde luego esta, la clave irónica, es uno de los vectores que más profundamente pueden cementar la indagación antropológica y la creación musical. El profesor Ángel Medina participa de ese estado de gracia que es la crítica, pero sin hacerla ácida, sino profundamente humanista, y acaso hasta posmoderna. Así me quiero seguir imaginando a nuestro sabio y amigo Ángel, para mí antropólogo de la música, que ahora se jubila a efectos oficiales, solo oficiales. Perdí, por circunstancias de la vida, el contacto con él hace años, pero ahora acudo presto a recordarlo, y lo hago con placer, evaluando lo soñado, lo fracasado y lo logrado de aquellos tiempos febriles en que proyectamos en complicidad una antropología musical.

José Antonio González Alcantud
Catedrático de Antropología Social
Universidad de Granada

«Con estos mimbres...», la pedagogía de Ángel Medina

Siempre resulta un placer sentarse a escribir, sobre todo si es para apreciar la tarea de una persona particularmente cercana como Ángel. A lo largo de las páginas de este libro seguramente se ha leído y se leerá de manera asidua sobre sus cualidades más admiradas como el espíritu de consenso, su disposición al diálogo o su aptitud para mediar, y eso es así porque su perspectiva de pensamiento lo impulsa a ello. Esto es lo que le distingue también en sus gestos. Es habitual ver el reconocimiento y apoyo que ofrece a todos sus compañeros de profesión, ya que, donde hay un estreno, donde se presenta un libro o celebra un concierto, Ángel está presente con la discreción que lo caracteriza.

Entre otras de sus cualidades, en estas líneas me propongo destacar sus méritos pedagógicos, profundamente coherentes con los gestos evocados, que trascienden al aula y le acompañan en el día a día. Así, alumnos o profesores hallaron en su tranquilidad, consejo, opinión o guía cuando le fue requerida. Se le podía consultar sobre cómo enfrentarse a una clase, a un concurso, preparar un artículo o presentar un currículum; él encontraba invariablemente algo significativo que aportar, aunque en ocasiones no fuera del agrado de quien lo escuchara. Ángel no «estaba» en su despacho, Ángel dedicaba allí su tiempo a quien entrara, otra cualidad personal que no es muy habitual en estos momentos, porque, como cantaba M. E. Walsh, lo que ofrecía era «un tiempo no apurado». Su conversación se detenía en cuestiones relevantes, fuera cual fuera el motivo de consulta y esos momentos que entregaba se constituían en preciados encuentros de aprendizaje.

Dijo el día de su acto de jubilación: «Me siento musicólogo e investigador, pero mi hábitat natural es el aula» (Medina, 2021). Esto se reflejaba en la cantidad de personas que acudían a su despacho, que pedían y piden su tutela científica, y también se vio en las encuestas de enseñanza que la Universidad realiza cada curso lectivo. Él se distinguió siempre por obtener las más altas valoraciones como profesor, durante muchos años, en diferentes asignaturas, y no solo en

la Facultad de Filosofía y Letras. Sin duda, su pasión por enseñar fue reconocida por los alumnos que acudieron a sus clases a lo largo de varias generaciones.

Don Ángel Medina es de esos pocos profesores que se preocupa de verdad por el alumno y más concretamente por el aprendizaje de este, y esto es algo que los alumnos valoramos y agradecemos profundamente. Sin duda es de los mejores profesores (sino el mejor) que he tenido en mi vida estudiantil (2012).

Excelente la atención y disposición del profesor a la hora de dudas o de atención personalizada (2016).

Me he enamorado de la paleografía gracias a este profesor. Ojalá tenga más años con él para seguir aprendiendo. Gran persona y gran docente (2018).

Estoy muy contento con la asignatura y con el profesor. Ángel Media es un lujo de profesor y musicólogo y por eso me siento un privilegiado de haber sido su alumno. Gracias Ángel (2019).

Esos alumnos que luego se convierten en discípulos «los que hacen con uno la Tesis Doctoral, a los que guías y animas de alguna manera en la vida académica. La gran satisfacción es que muchos de ellos están ocupando puestos relevantes en esta y otras universidades españolas. Esto es una satisfacción extraordinaria porque forma parte de otra obra; porque al final uno puede dejar una obra escrita, pero también hay una obra humana» (Medina, 2021). Y se refiere a la alegría con la que a menudo se encuentra con esos discípulos y el buen trato que continúa en la relación. La valoración que hace de sus alumnos es otra certidumbre de su pasión por la enseñanza; mientras que parte del profesorado comenta su percepción de que el alumnado viene cada vez peor preparado a las aulas universitarias, su actitud fue, y es, afrontar este hecho como un desafío que renueva energías, y respondía que la virtud del profesor es encontrar lo que cada alumno es capaz de dar, «con estos mimbres, estas cestas»: reto que le inspiró hasta el último día de clases.

Podría continuar con una serie de apuntes, artículos o entrevistas, en las que Ángel deja un testimonio incontestable sobre su concepción de la enseñanza, al más alto nivel, científico y académico, pero elijo para terminar este homenaje la nota que publicó en *Ritmo* cuando se incorporó la enseñanza y la práctica de la Musicología a los estudios de la Universidad de Oviedo –pionera en España-. En el artículo no solo expone los motivos por los que la enseñanza de la Musicología es necesaria, sino que, retomando a fray Juan Bermudo, hace una docta defensa de la ciencia musical ante algunas opiniones, esas que nunca faltan, que banalizan su presencia en el ámbito académico y científico, relegándola al ambiente del ocio o disfrute. Deja también reflejado allí su talante optimista, pero bien fundado, que nos lega una certeza y una misión: «no hace falta ser demasiado triunfalista para augurar una buena estancia a la música en los claustros universitarios porque, al fin y al cabo, la música es precisamente una de las más viejas conocedoras de dichos claustros» (Medina, 1984: 15).

Mirta Marcela González Barroso

*Profesora titular de Musicología
Universidad de Oviedo*

Mi querido Ángel:

¡Qué rápido han pasado los años! Podemos multiplicar por dos lo que cantaba Gardel en *Volver*: «Que veinte años no es nada», porque en el próximo 2022, citando a Joan Manuel Serrat, «Hará veinte años que hizo veinte años»... desde que nos conocimos, en la Facultad de Filosofía y Letras, en la plaza de Feijoo, gracias a las dos asignaturas de Historia de la Música que Emilio Casares impartía en la licenciatura de Historia del Arte, que yo cursaba en aquellos momentos.

Recuerdo la clase que nos diste sobre Verdi en el último curso, en 1983, año wagneriano... , tanto que, en el examen final de junio, Wagner fue el único tema del que tuvimos que escribir.

Vienen a mi mente tantos momentos del Festival de Música y Danza de la Universidad, en el que el entusiasmo y la infinita capacidad de trabajo de Emilio se nos contagiaba a los que tuvimos la suerte de colaborar en aquellos momentos inolvidables, tantos conciertos, óperas y ballets, tantos títulos vistos en el Campoamor, tantas orquestas e intérpretes maravillosos... Seguro que hubo momentos complicados, pero como la memoria es selectiva solo me quedan buenos recuerdos de aquella época, como los conciertos de órgano de Corveiras en la Catedral.

Y recuerdo, ¡cómo no!, la alegría que compartimos cuando se aprobó la especialidad de Musicología, hoy convertida en Historia y Ciencias de la Música, que coincidió con el traslado a la Facultad de El Cristo. Se me han quedado grabadas tantas tardes haciendo cajas, vaciando el «Aulín» donde se impartían las clases de Historia de la Música, lleno de libros, discos y cassetes, que empaquetamos cuidadosamente para el traslado, y tu sobresalto cuando yo cortaba la cinta de embalar demasiado cerca de tus manos.

Y llegó la especialidad, y aquella primera promoción, con gente muy diversa llegada de todos los rincones de España, entre los que se estableció una estupenda relación, y, en algunos casos, una amistad que llega hasta hoy, al igual que con los de la maravillosa segunda promoción. Creo que aquellas «espichas» con las que celebrábamos los exámenes, cómo ya lo hacíamos en la vieja facultad, tras los exámenes de Historia de la Música de 4.º y 5.º contribuyeron mucho a estrechar relaciones: la comida, la sidrina y el baile... Afortunadamente contábamos con cafetera en el departamento, porque, aunque nos acostásemos a las «tantas» de la madrugada, al día siguiente estábamos en clase como un clavo. No sé yo si aquellos cafés poco cargados, como a mí me gustaban, despertarían mucho a mis queridos compañeros.

Y tantos momentos compartidos, querido Ángel, como los comienzos del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, con aquel primer ordenador, tan chiquitín, un McIntosh SE, y aquella impresora de chorro de tinta que funcionaba con inmensos rollos de papel continuo, tan difícil de manejar, que había que dejarla trabajando toda la noche, porque, en caso contrario no hubiésemos podido trabajar durante el día... Y los sustos al llegar al día siguiente, cuando nos encontrábamos era un montón de hojas atascadas... y había que comenzar de nuevo.

Me siento afortunada de que nuestra relación se haya mantenido, incluso cuando yo me vine a Madrid, precisamente a causa del *Diccionario*; poco podía pensar yo en esos momentos que encontraría, al frente del archivo de la SGAE, el trabajo que me ha hecho feliz desde hace tantos años, y que me daría la oportunidad de poder ayudar a alguno de tus numerosos alumnos.

Mis mejores deseos, mi admirado y querido Ángel, en esta nueva etapa de tu vida, que puedes afrontar con la satisfacción del trabajo bien hecho.

Mari Luz González Peña

Directora del Archivo SGAE/CEDOA

Para Ángel Medina (22-02-2022)

O R T S E A M O G I G O M A E S T R O
R T S E A M O G I M I G O M A E S T R
T S E A M O G I M A M I G O M A E S T
S E A M O G I M A L A M I G O M A E S
E A M O G I M A L E L A M I G O M A E
A M O G I M A L E G E L A M I G O M A
M O G I M A L E G N G E L A M I G O M
O G I M A L E G N A N G E L A M I G O
M O G I M A L E G N G E L A M I G O M
A M O G I M A L E G E L A M I G O M A
E A M O G I M A L E L A M I G O M A E
S E A M O G I M A L A M I G O M A E S
T S E A M O G I M A M I G O M A E S T
R T S E A M O G I M I G O M A E S T R
O R T S E A M O G I G O M A E S T R O

Carmen Julia Gutiérrez González
Catedrática de Musicología
Universidad Complutense de Madrid

Ángel Medina, o de la erudición aplicada a la existencia misma

Es un honor compartir quién es Ángel Medina para mí. Confluyen la dicha de disfrutar su existencia y el orgullo de tener un lugar en su mundo maravilloso, mundo de erudición y de filosofía de vida, por igual. En mi caso, resultaría más fácil cantarlo que contarlo, pero intentaré contribuir con mis palabras al conocimiento de su vivo legado. Imaginará el lector que procede sintetizar mucho...

Desde que disfruté sus clases en la Universidad, reconocí en Ángel a un magnífico faro; una luz que, con equilibrio –sabía cuándo ser receptivo y cuándo ser asertivo; cuándo reflexivo o activo– iba señalando al principiante los meandros en que detenerse, las corrientes que aprovechar, la espuma que disfrutar, escollos que evitar, las fragancias o los mares a los que dirigir la nave. Recuerdo, como una anécdota entre muchas, cuando quise profundizar en la notación del código de Laon 239, al comenzar mi primer año, y su sabio consejo de equilibrar mis conocimientos por no dejar de lado otras materias a esas alturas de mi formación. Sus clases se recuerdan con verdadera alegría; todos coincidíamos en que resultaban una rara combinación de dominio, calma, respeto afable e inspiración. Cuánta calidez y motivación a chavales de veinte años y cómo sentíamos su voluntad de vernos crecer. Cómo impresionaban sus conocimientos y su calidez en el trato.

En una de las bifurcaciones de mi formación –influido también, por cierto, por Luis G. Iberni– tomé otros rumbos, pese a la insistencia de Ángel de seguir el camino hacia la docencia universitaria. El canto me llamaba, y el repertorio para canto y vihuela que el propio Ángel me había descubierto; me lancé a estudiar canto renacentista y barroco en Suiza. Temí perder su cercanía, pero fue un temor infundado: no solo seguimos en contacto, sino que incluso ha redoblado a lo largo de los años su generosidad conmigo. Fruto de esta, su valiosa aportación en mi programa de concierto *En alas del Espíritu*, que él mismo bautizó –también había bautizado mi grupo, *Cantoria Hispanica*–, con canto gregoriano, de cuyo éxito aún sigo disfrutando. Ante mi idea de un programa a solo, con repertorio gregoriano de textos contemplativos, se volcó con su habitual entusiasmo y em-

pezaron a llegar correos electrónicos con sus propuestas e ideas. Dieron tanto impulso al programa con consejos, piezas inéditas, entre ellas un *unicum* cuya interpretación me autorizó, cantos proscritos y raros, así como otros simplemente bellos, que no pude sino estudiarlos hasta darle forma. Otro regalo, y, como los anteriores, sin haber recibido a cambio más que mi torpe gratitud. Por muchas curvas que diera mi vida, ahí seguía el faro.

Veintisiete años después, sigue siendo un regalo de la vida. Su erudición en campos tan diversos, que habla de autenticidad, es efectivamente una erudición que trasciende el ámbito laboral o académico, prueba de lo fidedigno de su chispa investigadora, y sigue resultando inspiradora, motivadora. Ángel ha aplicado esa chispa, esa luz, a toda su vida y la de los que le rodean. Siempre ha tenido esa envidiable perspectiva de quien lleva el timón desde el puente de mando, con la vista en el conjunto, de trescientos sesenta grados. Los que le conocemos coincidimos en que es imparables en aquello en lo que ponga su atención, y hemos ido comprobando cómo, ante escollos que otros hubieran dado por insalvables, Ángel pasa sencillamente por encima, por un lado, o cambia de nave, o de dimensión... Su jubilación, relativamente pronta y no forzada, es otro signo más de brillantez y perspectiva, sabedor de que nada puede contenerle, y de que la vida no se compartimenta; se vive. Lecciones de vida. Ángel sigue, pues, enseñando. Compartiendo erudición aplicada a la existencia misma. Más que un regalo, este padre académico y de vida resulta un privilegio que cientos de alumnos hemos podido disfrutar.

José Hernández Pastor

Contratenor

Profesor de la Escuela Superior Musical Arts

Ángel Medina

«Desde hace años vengo reivindicando la figura de Emilio Casares como una de las referencias en el panorama cultural asturiano. (...) Pero no va a ser este artículo una nueva exaltación del profesor (...) sino una referencia a su más querido discípulo, maestro y referencia ya en la universidad asturiana. Vengo de leer el estupendo trabajo *Los atributos del capón* que acaba de publicar Ángel Medina, catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo, y que ha dedicado a la imagen histórica de los cantantes castrados en España. Me parece un libro admirable en todos los sentidos. No pretende ser esto, sin embargo, una crítica al volumen, sino una reflexión sobre el autor.

Medina, un hombre sencillo, trabajador, humano, sensible, con una cabeza muy bien amueblada, es un tipo de musicólogo opuesto al que representa Casares. Frente a la labor agresiva y vital de este último -necesaria en un tipo de sociedad como la española que tan poca sensibilidad ha mostrado hacia la música- el planteamiento de Medina es el del estudioso metódico, ajeno a la velocidad del mundo, satisfecho de las pequeñas cosas que, sumadas, ayudan a las grandes transformaciones. Ve el panorama con otro tipo de criterios más profundos, quizá también más monótonos para una gran mayoría, pero imprescindibles a la hora de establecer las grandes bases historiográficas. Después de leer el libro, la primera impresión es ¡cuánto necesitamos en este momento labores como las que realiza Medina! La inmersión en el pasado, con una seriedad, una documentación más que sólida, ayuda a comprender y valorar al hombre presente. Todo ello sin perder ese respeto a sus colegas, a los que cita no solo con rigor sino con cariñosa veneración.

Teóricamente, cualquiera puede investigar, pero muy pocos están capacitados para comprender en bloque, para entender con una concepción global toda una etapa de la historia. (...) Estamos ante el resultado de una madurez científica importante que demuestra que la apuesta que realizó Casares por su discípulo fue muy acertada. Lo veo ahora con la distancia que dan el tiempo y

los kilómetros, bajo la influencia de los efluvios del *Concierto para violín de Alban Berg* que estoy escuchando mientras escribo este artículo (...). Claro que Medina sabe que la trascendencia de este libro no va a provocar una segunda revolución francesa, que posiblemente apenas cambie los parámetros de la historiografía hispana y que nunca se va a hacer rico con las ventas. Pero, en el fondo de su modestia, considera que el futuro que lega a sus hijos se podrá construir un poco mejor gracias a su esfuerzo. ¡Qué mayor satisfacción para un ser humano y un padre!»

Luis G. Iberní (1964-2007)

«Ángel Medina», La Nueva España, 2001

El profesor Ángel Medina ha sido uno de los docentes más influyentes en mi experiencia académica universitaria. Aunque hablar del Dr. Medina conlleva necesariamente repasar la trayectoria de una de las más importantes referencias de nuestra Musicología, me gustaría centrarme en esta ocasión en su faceta docente. Como él mismo ha señalado en más de una ocasión, su hábitat natural es el aula, y la percepción de sus alumnos y alumnas siempre ha sido la de un musicólogo e investigador que disfrutaba impartiendo clases. Medina nos enseñó a reflexionar, nos acercó a la concepción filosófica de la música a través de textos que nos ayudaban a entender su importancia en la sociedad. Con Ángel descubrí que la escritura musical que conocía era consecuencia de una evolución, y tuve el privilegio de poder disfrutar de todas y cada una de sus lecciones sobre notación. Con el tiempo comencé a entender lo especial que había sido aquel profesor que transmitía la misma pasión hablando de Franco de Colonia, de Ramón Barce o de los Beatles. El entusiasmo permanente que transmitía en el aula, y su fuerte espíritu pedagógico, nos trazaba el camino correcto para superar las dificultades y crecer dentro de una disciplina que marcaría nuestro futuro profesional. Pero en mi caso, no puedo pasar por alto el hecho de haber tenido la oportunidad de estudiar Musicología en Oviedo. Junto al profesor Emilio Casares y otro de mis maestros, José Antonio Gómez, Ángel Medina fue uno de los responsables de la creación de la especialidad de Musicología en la Universidad de Oviedo. Poder acceder en mi ciudad a estos estudios supuso una oportunidad única y, por mi situación familiar, probablemente inalcanzable en el caso de haber tenido que desplazarme a otra ciudad. Pero, por encima de todo, Ángel Medina es una persona cercana, entrañable, que habla con admiración de sus discípulos, algunos de ellos actualmente en Departamentos de Musicología de Universidades tanto españolas como extranjeras. Ese es el legado del Ángel Medina maestro, una faceta que ha compatibilizado con suma destreza con una prolífica producción científica en la que demuestra su pasión tanto por la música medieval como por la contemporánea. Nuestras conversaciones posteriores se han centrado más en mis áreas de interés específicas, relacionadas principalmente con la tecnología de la grabación musical o la producción discográfica. En ese sentido, siempre he admirado su interés por cualquier aspecto relacionado con la música, su capacidad para interconectar diferentes campos de estudio y la demostración permanente de sus amplios conocimientos, proponiendo autores y planteando conceptos independientemente de la temática o el periodo

TESTIMONIOS

histórico al que se hiciera referencia. Entre sus numerosos trabajos me gustaría destacar su línea más antropológica, representada entre otros por el libro sobre la misa de gaita, en mi opinión, un excelente ejemplo de transferencia e investigación vinculada a la preservación y difusión del patrimonio. Muchas gracias por tu excelente labor docente e investigadora durante todos estos años.

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas

Profesor ayudante doctor

Universidad Complutense de Madrid

Es un placer, pero sobre todo es un honor, recordar tu figura como homenaje a tu jubilación, querido amigo Ángel Medina. Han pasado unos pocos años desde que nos conocimos, allá por el año 1984, en Oviedo. Gracias a ti y a tu entusiasmo se hizo realidad un sueño en el que pocos creían. Tú diste un impulso extraordinario a los cursos de gregoriano a través de la Asociación Amigos Canto Gregoriano de Oviedo. En febrero de 1984 comenzó esa andadura con tu respaldo, con tu guía, con la valentía de Ricardo Martínez, con el apoyo de «Las Pelayas» y las ganas de aprender de los alumnos de Musicología de la Universidad de Oviedo, respaldados por tu profesionalidad. Fue, sin duda, un capítulo muy interesante y fructífero para el apoyo y el conocimiento de la música antigua junto a la Universidad de Oviedo. Fueron más de 10 cursos intensivos de trabajo, convivencia y resultados óptimos. Ángel, tú fuiste una parte capital en ese logro. Y me consta que marcó a muchas personas en su andadura musical y personal.

Más tarde aceptaste ser el director de mi tesis sobre «La música en la catedral de Córdoba. Los Libros Corales de la Misa» (defendida el 25 de enero de 2002 en el Dpto. de H.^a del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo). Nunca te agradeceré lo suficiente el poder trabajar contigo y transmitirme tus sabios consejos, tu tiempo, en circunstancias difíciles, y tu entrega personal. Y siempre, detrás de tu generosidad, lo que más me llamaba la atención era tu calidad humana y personal.

Tú has sido un trabajador incansable en la investigación personal, en la docencia y, sobre todo, en el apoyo a todos aquellos que has tenido a tu alrededor para que trabajaran con entusiasmo en aquellas iniciativas que tú mismo les transmitías. Todo ello sin llamar la atención, sin darte importancia, pero con paso firme y con visión clara de futuro.

Ángel, puedes estar muy orgulloso del trabajo realizado en la Universidad de Oviedo, con tus alumnos, con tus compañeros, con todos los que recurrían a tu erudición. Y puedes estar muy satisfecho, también, por la huella que has ido dejando a tu paso, por ser una persona sensata, serena, con las cosas muy claras, con tu carácter bonachón y por dejar la iniciativa a los que tenías a tu lado para desarrollar las ideas que tú mismo les dabas. Ese es el mejor ejemplo de un profesor generoso que no piensa en su gloria sino en el desarrollo de la investigación, venga de quien venga. La Universidad de Oviedo y la Musicología española te deben mucho. GRACIAS.

Javier Lara Lara
Profesor jubilado
Universidad de Granada

Hace no mucho Ángel apareció en uno de mis sueños. ¡Qué alegría encontrarlo! Me acerqué a él, lo abracé, le cogí del brazo... El entorno se disipó para mí. Mi atención se centró en el diálogo que compartimos:

-Ángel, quiero escribir algo nuevo... -le dije.

-Itziar, quien comienza, tiene ventura -respondió.

-¡Claro! -Caigo en la cuenta-. ¡He de empezar...! Si no empiezo, no escribiré lo que quiero escribir... «Lo pillo»...

Nos reímos un rato largo. ¡Hay que empezar! Sencilla lógica del maestro, que, sin embargo, conlleva para quien lo recibe una comprensión profunda y un despertar.

Esta historia viene a ilustrar lo que Ángel es para mí: un maestro. Creo que también enseña lo amigo que es Ángel del zen y su sentido del humor. Su respuesta, pura evidencia, parecía extraída del oráculo del Ching y me animaba a ponerme manos a la obra.

Muy pocas veces uso el término *maestro* para referirme a aquellas personas que me han marcado en mi formación. Ángel es mi maestro, sí, mi maestro en la distancia, porque, salvo cuando cursé la especialidad de Historia y Ciencias de la Música, lo he tenido lejos, y he trabajado de forma bastante autónoma. Recuerdo que le agradecía en Oviedo, en el Congreso de Musicología de 2004, la libertad «que me daba...».

-La libertad te la tomas... -me replicó sabiamente. Aprendí de mí y de él de esa respuesta.

Lo cierto es que para mí ha sido una referencia. Me apoyó en los inicios de mi carrera investigadora y siempre he recurrido a él en momentos cruciales de mi vida profesional: cuando tuve que decidir entre incorporarme como docente a Musikene o formar parte de un grupo de investigación en la Universidad de Paris-Sorbonne, dentro del marco de mi beca predoctoral; o, mucho más recientemente, cuando he visto cuestionados mis principios investigadores en el trabajo con compositores vivos.

Ciertamente, la biografiabilidad de los compositores vivos ha sido objeto de nuestras últimas conversaciones de «capilla», en las que Ángel ha arrojado perspectiva histórica a mis conflictos. No deja de ser un caso característico en la Historia del Arte que todo artista se preocupe de que su biografía esté «autorizada». En el último Seminario de nuestro grupo de investigación, celebrado en Oviedo en 2018, Ángel recogía el dicho de que el libro es «un doble del mundo» y también «un doble de su autor». En una biografía, matizaba, si bien puede haber cosas del autor, hay muchas más del biografiado: «se supone que la persona es el modelo del doble, pero la tensión consiste en ver hasta qué punto se humaniza

el doble, la imagen del espejo, el retrato, la foto, el robot o el maniquí, y si eso no conduciría a que la persona acabase en una posición vicaria respecto al doble». Así explicaba por qué los compositores están interesados «en ese poderoso espejo que es una biografía de su vida». Pero más allá de esta explicación, señalaba, está la figura del musicólogo, que corresponde que mantenga su autonomía.

Me ha resultado en ocasiones difícil esta autonomía. Quizás la brecha de género y también generacional en el trato con ciertos autores ha hecho que yo sea un eslabón más frágil que él en la cadena. No obstante, voy navegando con un buque cada vez más seguro en este amplio mar, pudiendo enseñar mejor a mis alumnos a partir del oleaje y del consejo de mi maestro.

Este consejo ha sido fundamental en mi vida académica. Siempre he agradecido a Ángel y a esta casa, la Universidad de Oviedo, su huella en mí. Es el momento de hacerlo nuevamente y con mayúsculas: ¡GRACIAS, ÁNGEL!

Itziar Larrinaga Cuadra

*Coordinadora de Investigación e Innovación
Musikene-Centro Superior de Música del País Vasco*

No es fácil sintetizar en un texto tan breve el sentimiento de agradecimiento y admiración hacia un profesor como Ángel Medina. Han pasado muchos años desde nuestro último encuentro, y, durante todo este tiempo, el proceso vital del que aquí escribe ha ido tomando diversos caminos, que finalmente han confluído en uno: la pasión por la música y su historia, algo que Ángel y el profesorado del momento nos insuflaron con creces. La mayoría de aquellos alumnos tomó la senda pedagógica y en mi caso fue la archivística, lo que me ha permitido abordar mi formación profesional desde una doble perspectiva: la musicológica y la documental.

En 1986, un grupo de alumnos y alumnas de diversas procedencias nos dispusimos a iniciar los estudios de especialización en Musicología en la Universidad de Oviedo. El reducido alumnado y las nuevas asignaturas a impartir no suponían una desventaja, todo lo contrario, dicha circunstancia presentaba un reto para ampliar nuestro conocimiento sobre la materia más intangible de todas las artes: la música.

Todo era un continuo descubrimiento para nosotros, y entre el profesorado que nos guio en aquella aventura, Ángel Medina fue el encargado de instruirnos en la Paleografía Musical entre otras asignaturas.

La transcripción musical era una de las materias en las que debíamos profundizar: taleas, colores, nuevas notaciones, el gregoriano y todo tipo de grafías nos mostraban las diversas representaciones musicales a través del tiempo.

Desde el primer momento, Ángel dejó claro que la denominada música «clásica» no le interesaba demasiado y su interés se centraba en la notación antigua y en la música contemporánea. El trabajo fue intenso y el reconocimiento a su erudición y dedicación dejó una profunda huella en todos nosotros. Las transcripciones a partir de unos originales de complicada y, en algunos casos, imposible lectura nos planteaba un reto que sería decisivo para el devenir profesional de muchos de nosotros.

Pero sería simplista reducir su labor a la vertiente pedagógica. La intensa actividad investigadora de Ángel ha tenido, y tiene, su reflejo en cantidad de publicaciones que carece de sentido mencionar en el presente escrito por su extensión. Trabajos dedicados a la terminología y teoría musical, a la catalogación de fondos, traducciones, prólogos, así como su colaboración en diversas publicaciones y la dirección de trabajos de investigación son muestra de una vida dedicada al estudio y a la divulgación científica.

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

No me cabe la menor duda de que la jubilación será para el profesor Medina una nueva etapa llena de actividad investigadora, pero ya liberado de las obligaciones lectivas correspondientes. Ello no será óbice para que sigamos manteniendo una estrecha y cercana amistad en el futuro.

Felicidades, Ángel, por la larga y fructífera carrera, y un abrazo fuerte del amigo, ya canoso, que firma la presente colaboración como muestra de admiración y cariño.

Pello Leñena

Director de Eresbil / Archivo Vasco de la Música

Ángel Medina, sabiduría y generosidad

Tuve la fortuna de conocer a Ángel durante el proceso de lanzamiento de uno de los primeros proyectos de investigación que acometió la recién creada, en 2009, Fundación Valdés Salas. En aquellos momentos se trataba esencialmente de conocer la situación de la misa de gaita para, como mínimo, propiciar la creación de una documentación rigurosa acerca de su valor patrimonial, pues la escasez de cantores era la evidencia más clara de que podría desaparecer en pocos años. Después de algunas consultas, nuestro común amigo, Víctor Fernández, experto en Economía de la Cultura y recientemente fallecido, me aclaró que, aunque Ángel había centrado sus investigaciones en la música contemporánea, también había explorado las más antiguas, y la calidad de su criterio científico, en cualquiera de dichos ámbitos, estaba garantizada por una larga y fecunda labor investigadora que le había proporcionado un gran reconocimiento y prestigio nacional e internacional.

En nuestra primera conversación enseguida percibí que Ángel era capaz de iluminar con su opinión cualquiera de los múltiples aspectos, no solamente musicales o artísticos, sino también históricos, antropológicos y religiosos de la Misa de gaita. Además, su visión acerca de la preservación del patrimonio cultural coincidía esencialmente con la de la Fundación: que la sociedad civil debería tener una mayor participación en el cuidado y mantenimiento de nuestros bienes patrimoniales y que, en esta dirección, la estrategia pasaba ineludiblemente por la difusión de su conocimiento. Dicho en pocas palabras, solamente se puede proteger lo que se ama y solo se puede amar lo que se conoce.

Durante dos años, Ángel recorrió pacientemente la mayoría de los escasos templos donde todavía se seguía interpretando la Misa de gaita en las fiestas patronales y sacramentales, documentando de primera mano la situación que vivía esta sagrada ceremonia. El estudio y análisis de las múltiples fuentes acumuladas por Ángel culminó con la publicación, en 2012, de una cuidada monografía titulada *La Misa de gaita. Hibridaciones sacro-asturianas*, objeto de innumerables

elogios y reconocimientos. Parafraseando a Ángel, se podría resumir el fruto de su trabajo en las siguientes palabras: A pesar de que la Misa de gaita esté en franco proceso de desaparición, no solamente es una joya de la cultura asturiana y española, sino de la cultura europea y universal, y, consecuentemente, se debería hacer el esfuerzo necesario para mantenerla viva.

Con esta convicción y con el apoyo incondicional de nuestra Fundación, de la que entraría a formar parte como Patrono de Honor, Ángel desplegó un esfuerzo ingente para la difusión y transmisión de sus resultados a la sociedad, mediante conferencias, participación en reuniones y congresos nacionales e internacionales, artículos e informes, entre los que destaca, por sus consecuencias prácticas, el que propició la declaración, en 2014, de la Misa de gaita como Bien de Interés Cultural.

Pero lo que sitúa a Ángel dentro del muy selecto grupo de investigadores que a lo largo de la historia han sido capaces de ir más allá de la difusión de los resultados de su trabajo y se han implicado directamente en su transferencia a la sociedad, ha sido la creación, en 2013, y con la colaboración del maestro Joaquín Valdeón, del *Taller «Lolo Cornellana» de la Misa de Gaita*, desde el que, además de transmitir sus conocimientos a nuevos cantores y gaiteros, se gestiona la interpretación de la misa en diferentes localidades y templos a lo largo y ancho de la región, así como fuera de Asturias e incluso, por primera vez en 2019, fuera de España, en Santa María la Mayor de Roma. La consecuencia del trabajo realizado es el hecho de que hoy la Misa de gaita tenga una demanda que desborda las posibilidades del Taller, máxime teniendo en cuenta que todos sus miembros participan de forma totalmente generosa y desinteresada.

Como miembro de la Fundación Valdés Salas he querido destacar en estas líneas la gran riqueza de la perspectiva de Ángel como investigador, riqueza que descansa sobre la confianza en la fuerza del conocimiento como palanca esencial para transformar la realidad.

Para terminar, desde el primer día que nos conocimos, he tenido el privilegio de compartir con Ángel muchos momentos en los que me he beneficiado de su sabiduría amplia y profunda sobre los más diversos temas humanos, momentos siempre presididos por su generosidad inigualable y desconocida, hasta entonces, para mí.

Joaquín Lorences

*Catedrático emérito honorífico de la Universidad de Oviedo
Presidente de la Fundación Valdés Salas*

40 años no es nada

Porque el cariño y la admiración siguen iguales, Ángel. En un momento de nuestras vidas (la tuya, la de Ramón y la mía) el destino decidió reunirnos. Tú querías pasar un tiempo en Madrid para avanzar en tus investigaciones y nosotros teníamos una casa grande que nos permitía invitarte.

Fue una etapa inolvidable. Ramón podría decir cosas maravillosas de tu trabajo, pero yo puedo decir otras: llegaste a nuestra casa de la calle de la Salud y a nuestra vida que a pesar de las preocupaciones estaba llena de entusiasmo. Había otras dos personas que nos frecuentaban activamente: nuestra amiga Maritina y mi hermano José Alberto. Al mirar las fotos oigo el ajeteo feliz en el que siempre estabas colaborando.

«Estrenamos» en uno de nuestros jolgorios, dirigidos por ti, una parte de la obra para voz que Ramón estaba escribiendo entonces, *Oleada*.

Colocábamos y descolocábamos libros, partituras, discos, lámparas, hicimos una mudanza a Puerta de Hierro buscando un aire más limpio para Ramón, viajábamos por actividades casi siempre musicales. En las fotos hay datos concretos que avivan el recuerdo. Celebrábamos estrenos, cumpleaños, ediciones, carnavales, cualquier cosa... Éramos bastante jóvenes y todo nos llevaba a una alegría un poco frenética pero laboriosa y eficaz para cada uno de nosotros. Creo que de tu trabajo en Madrid salió un libro y muchas cosas más.

Seguro que aprovechaste muy bien el tiempo y nosotros además disfrutamos mucho de tu presencia cálida y sosegada. Muchas gracias también de parte de los que ya no están.

Sigue gozando, con la libertad que da jubilarse, de la preciosa vida que has construido, y déjanos verte de vez en cuando para compartirla.

Elena Martín
Vda. de Ramón Barce

Mi visión de Ángel Medina

Cuando conocí a Ángel Medina, allá por los años setenta del siglo pasado, la primera impresión que me causó fue la machadiana de ser «en el buen sentido de la palabra, bueno». Esa impresión se fue acrecentando en el transcurso de los años a medida que lo trataba. Su actitud en los numerosos cursos y conferencias que impartí en la Universidad de Oviedo era la de ser un auténtico curioso ávido de saber, escuchando con una atención extrema y con un sentido del respeto hacia el ponente que era muy gratificante.

Después me tocó percibir su enorme sabiduría, primero cuando estuve en el tribunal de su tesis sobre las «Vanguardias musicales en España» y, posteriormente, en su plaza de profesor titular.

La bonhomía, unida a su exquisita formación y saber humanísticos, me hicieron un ferviente admirador y lector suyo, de sus libros de sugerente título, como el del compositor Josep Soler, a quien yo conocía bien por haber recibido clases suyas en Barcelona, libro que certeramente tituló Ángel como *Josep Soler; música de la pasión* (2011) o, todavía más en la diana, el capítulo titulado «Josep Soler: la historia y la inspiración, la noche y la luz» (2010); o el dedicado a quien tanta amistad tuvo con él, *Ramón Barce en la vanguardia musical española* (1983), y su otro sugerente artículo: «Inventario de la lucidez: Ramón Barce» (2009).

La música española del siglo xx está en inmensa deuda con este exquisito sabio que defendió tan bien a sus principales protagonistas, entre los que incluyó, además de los ya citados, a «Homs, Discípulo agradecido» (2004), a «La Gebrauchsmusik libertaria y fourieriana de Miguel Ángel Coria» (2014), así como trabajos de visión general como las «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid» (2001), sus «Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España» (1996), «Acotaciones musicales a la transición democrática de España» (2010), «Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones» (2000), sin olvidar su «Crisis o reafirmación en la música española actual» (1987), «Acerca de las nuevas grafías en la música española» (1989), o su «Presencia de los músicos de

América en la nueva música española» (1996). También me resultó especialmente atractiva su incursión en las músicas populares: «La Música en Asturias: Asturias y el rock» (1990), o sus «Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los setenta: cantos de compromiso y esperanza» (2019), a los que habría que añadir su «De gaitas, danzas, zanfonas y festejos reales en el Oviedo del siglo XVIII» (1997).

Y no digamos nada del resto de sus trabajos que tocan los más variados temas, como el picante *Los atributos del capón* (1998), o «Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido» (2007), trabajos de una exquisita factura y una lectura que de inmediato te atrapa.

A su bonhomía, sabiduría y buen hacer, un rasgo hoy casi desaparecido, su lealtad y reconocimiento a quienes le formaron, orientaron y ayudaron, lo que lo califica como de «bien nacido», por ser agradecido.

En suma, un excelente musicólogo, y una mejor persona. A partir de ahora disfrutaremos aún más, sin duda alguna, de su inspirada pluma, además de su amistad y bonhomía. Enhorabuena, Ángel, y bienvenido al club.

Antonio Martín Moreno
Catedrático de Musicología
Universidad de Granada

Querido Ángel:

No resulta fácil despedirse de un colega con quien se han compartido tantos años de trayectoria profesional. Hemos coincidido como docentes de Musicología en la Universidad de Oviedo nada menos que treinta y cinco cursos académicos, primero en el campus de El Cristo y luego en el de El Milán. Entre las muchas facetas de tu paso por la universidad que podrían merecer atención dejaré constancia en estas líneas de una muy particular que nace de la disposición de nuestros espacios de trabajo en orillas opuestas del «pasillo de Musicología».

Durante muchos años escuché desde mi mesa el eco de tus distendidas conversaciones con los doctorandos. Sin entender lo que se decía –dos puertas cerradas tamizaban el sonido–, se percibían no obstante saludos y despedidas, trazas de conversaciones, alguna risa, diálogos intensos. Como protagonistas de estos encuentros regulares, siempre expansivos y cordiales, se fueron sucediendo doctorandos y doctorandas a lo largo del tiempo. Recuerdo las visitas de Ángeles, Natalia, Paula, Marta, María, Itziar, Julio, Daniel y muchos otros. En la última etapa la voz de Ana Toya Solís llenaba algunas mañanas el pasillo de Musicología, en competencia con el piano del seminario y los murmullos de los estudiantes al entrar o salir de clase. Sabemos que el nuestro es un pasillo ruidoso y, como tú señalaste más de una vez, por ese motivo nuestros colegas de facultad decidieron instalarnos en el tercer piso, abuhardillado, del edificio departamental que aún ocupamos.

Del resultado final de aquellas *academias* periódicas fui testigo también, y de modo más profundo, como parte del tribunal que evaluó las tesis dirigidas por ti, al menos en cinco ocasiones, y te agradezco de corazón que contaras conmigo para ello. Ahora ya no estás en tu despacho y aquellos ecos han desaparecido, pero sigue presente el recuerdo de tu manera personal de formar investigadores a través del diálogo, del intercambio cercano y la discusión, una de tus singulares formas de hacer, entre lo académico y lo humano, que sin duda recordarán también otros colegas y, por supuesto, quienes tuvieron la suerte de ser tus doctorandos.

Te deseo lo mejor en la nueva etapa y, aunque tu actividad magistral haya terminado, espero que sigas dialogando con colegas y discípulos y continúes publicando luminosos trabajos como has hecho siempre.

Beatriz Martínez del Fresno
Catedrática de Musicología
Universidad de Oviedo

Literatura y música: un maridaje bien avenido

«Yendo en romería caecí en un prado, / verde e bien sencido de flores bien poblado» (BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*).

La vida es una peregrinación, una romería, alegoría que Berceo, el primer poeta de la literatura española, toma de la Biblia y de la Patrística. En esa peregrinación nos encontramos con etapas de cuestras empinadas y bajadas pedregosas, pero pronto aparece un «prado verde y bien sencido, de flores bien poblado, lugar codiciadero para el omne cansado».

Quienes hemos tenido el privilegio de recorrer una gran parte de nuestra peregrinación existencial por la senda universitaria percibimos en nuestra propia existencia la alegoría berceana. Es verdad que en determinados momentos hubimos de superar pequeños matorrales de espinas y abrojos, pero de nuevo aparecía el prado verde que es la universidad. En este prado crecían «milgranos et figueras, peros e manzanedas / e muchas otras frutas de diversas monedas». En la alegoría de Berceo la música acentuaba la quietud y el comfortable placer del «prado verde»: «Odí sonos de aves dulces e modulados / nunca odieron omnes sonos más temprados / ni que formar pudiesen sonos más acordados». Encontramos aquí dos sintagmas musicales: «sonos temprados», es decir, afinados; «sonos acordados», esto es, armónicos; y continúa nuestro poeta: «unas tenían la quinta e las otras doblaban / otras tenían el punto, errar no las dexavan». Poesía, música y teología; tres aspectos que rezuma, en «román paladino», la poesía de Berceo. El poeta de San Millán de la Cogolla utilizará la alegoría para sublimar su mensaje, un recurso que puede parecer «palavra oscura». Por eso explicitará el «meollo» de estos versos. Muchos de nosotros tuvimos la suerte de llegar, en nuestra peregrinación existencial, a ese «parado verde», que es, sin duda, la Universidad; unos versos, en cuaderna vía, que son un canto de alabanza, una *laudatio* a la vida universitaria. El «prado verde» de la universidad me permitió conocer, tratar y aprender de muchos de mis compañeros. Pude tratar de cerca a los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras que en las décadas de la segunda mitad del siglo xx eran referentes internacionales. La sección de Musicología es mucho más mo-

derna. Fue una gran novedad para mí; sus profesores se convirtieron rápidamente en interlocutores permanentes en mis muchas dudas sobre esta disciplina. Como profesor que yo era de Literatura Medieval y del Siglo de Oro, la música había sido el canal principal de transmisión que conocían los receptores del hecho literario. Es precisamente en la década de los 80 cuando me convierto en un gran admirador del profesor Ángel Medina, quien me asesoraba cuando tenía que explicar las Cantigas del Rey Sabio, Alfonso X, los serventesios de los trovadores provenzales, los Cancioneros del siglo xv, la poesía musicalizada de Juan del Encina o Lucas Fernández hasta llegar a los romances. El profesor Medina se convirtió así en mi oráculo. De sus investigaciones sobre el canto gregoriano se benefició el Grupo Melisma, del que fui cofundador con el llorado Fernando Menéndez Viejo. Y ¿qué decir de la «Misa de Gaita»? Él es el gran mentor de un género popular cada día más solicitado. El profesor Ángel Medina es y seguirá siendo el continuador de los grandes musicólogos españoles, como Federico Sopena, el P. López Calo y Emilio Casares. Con su jubilación, por razones de salud, la sección de Musicología de nuestra universidad pierde a un referente no solo nacional sino internacional.

Jesús Menéndez Peláez

*Catedrático de Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro
Universidad de Oviedo*

Comienzo instando a los recuerdos de unos lejanos años 80.

Ángel Medina un joven alumno, entra en nuestro departamento. Como licenciado ya, se instala en una mínima mesa auxiliar, en un cuartito sin ventanas de la tercera planta del edificio de la plaza de Feijoo.

Ya apuntaba maneras. Concienzudo, trabajador, muy leído y escrito, empezaba a recorrer el camino que le llevaría hasta ahora. Un camino de hallazgos, realizaciones, conocimiento, magisterio y sabiduría, en fin.

Después muchos años en El Milán, con los despachos tan cerca, Medina tenía la amabilidad de pasarme muchos de sus escritos, que nunca defraudaban. Hacía gala de una gran creatividad en la presentación de aspectos estéticos, metafóricos y transversales, que interesaban por igual al musicólogo de profesión y a los que no lo éramos.

No te creas lo de pasar a «mejor vida», ni a peor. Se pasa simplemente y no es poco.

Con un abrazo y la amistad de

Cruz Morales

Catedrática de Historia del Arte

Universidad de Oviedo

Un medievalista dedicado a la contemporaneidad musical

Mi primer contacto con la Musicología vino de la mano de Ángel Medina. Era el año 2006 y yo acababa de terminar los estudios superiores de Piano en Oviedo, para afrontar a continuación los de la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música. Aunque ya había cursado en el Conservatorio alguna asignatura genérica dedicada al pasado y a la evolución de los estilos musicales, recuerdo la honda impresión que me causaron dos primeras materias a cargo de Ángel: Historia de la Notación Musical y las Técnicas Editoriales –hoy Paleografía Musical– e Historia del Pensamiento Musical. Un mundo inesperado y plagado de aspectos fascinantes se abrió repentinamente ante mí: las proporciones múltiple, superparticular y superpartiente, la afinación pitagórica y su relación con la *tetraktys*, las construcciones escalísticas de la música griega o las cualidades de los modos según la teoría del *ethos* de Damón de Atenas. El magisterio continuaba con diversos aspectos de la notación y la teoría musical medievales, área en la que luego descubrimos que Ángel había sido investigador puntero en España con publicaciones como la traducción y edición crítica del *Ars Cantus Mensurabilis* de Franco de Colonia.

Con todo, estos conocimientos no fueron lo que me terminó de cautivar de su personalidad como docente e investigador. En el curso de una de sus clases, y ante un comentario sobre músicas muy alejadas de lo que yo creía que era su dedicación principal, nos dijo algo como lo siguiente: «aunque nací en el siglo XIII, me dedico fundamentalmente a la música del XX». No recuerdo la frase palabra por palabra, pero el contenido fundamental era ese: un conocimiento holístico de la realidad musical que le permitía moverse con idéntica facilidad desde los océanos de la Antigüedad Clásica y el Medioevo hasta los repertorios de Bartók, Stravinsky o la Segunda Escuela de Viena. Y ello por no hablar de su absoluto dominio de la música española de la segunda mitad del siglo XX y el desarrollo de las vanguardias en nuestro país, especialidad en la que también fue pionero: sus monografías sobre Ramón Barce y Josep Soler o los artículos dedicados a la recepción de corrientes como el dodecafonismo o la música abierta hablan por

sí solos de esa rara –por infrecuente– cualidad de mirar simultáneamente al pasado y al futuro con la misma brillantez, casi a la manera de un Jano bifronte de la Musicología.

Una vez terminada la licenciatura, tuve claro que el director de mi futura tesis doctoral quería que fuese él. Y a partir de 2010 comenzó otra etapa de mayor cercanía con Ángel, donde al magisterio se unió una camaradería y una amistad que continúan en la actualidad. Durante el proceso de redacción de la tesis fui moldeando bajo su supervisión algunos intereses míos que también eran suyos, como el análisis practicado desde la *PC Set Theory* o, más recientemente, la cuestión de la posmodernidad en la música española de los años 70. Otro descubrimiento de estos años es que a la mirada antropológica y filosófica de Ángel se une un perfil de fino analista musical; ello puede comprobarse en el genial estudio que dedicó a la obra *En rouge et noir* (1976) de Miguel Ángel Coria bajo los principios y operaciones de la *Set Theory*, análisis publicado en el libro-homenaje a Emilio Casares.

Es difícil plasmar por escrito todo el cariño y el respeto que siento por Ángel, pero tal vez podría resumirse en que, de no haber estudiado en la Universidad de Oviedo y haber tenido la oportunidad de conocerle, hoy no sería musicólogo. Gracias por todo, maestro.

Daniel Moro Vallina
Profesor ayudante doctor
Universidad de Oviedo

Palabras para Ángel

Ad te levavi. Entramos en clase. Primer día. Desde el papel y la mente totalmente en blanco, desde la más completa ignorancia, desde el desconocimiento absoluto de muchas músicas, otras culturas, desde nuestras miradas bajas... llega un señor, grande, muy grande, «grandullón», casi de otra época. Es Ángel Medina. Hay que elevar la mirada y el alma hacia arriba.

Musicam audire et scribere. Con una escucha casi sagrada, entre *clivis, oriscus* y *virgas sub vi punctis*, entramos en nuevos mundos, nuevas músicas, nuevas ideas. Coros gregorianos junto a Soeur Marie Keurouz, Marcel Peres. Risas nerviosas ante lo sorprendente, lo desconocido. Casi como los jóvenes de ahora viendo Tik Tok, nos pasábamos los vídeos, audios, disfrutábamos de ellos como si fueran cantantes de música pop y discutíamos. ¡¡Mucho!!

Con la misma naturalidad con la que Ángel nos presentó el gregoriano, nos mete, al año siguiente, en el siglo xx. Señores serios y formales comiendo una manzana, dejando caer tiestos (macetas en mi tierra) y representando una nueva forma de actuación (o de llamar nuestra atención). El señor Cage dejándonos cuatro minutos, quizás los más expectantes de la historia de la música, paradójicamente sin sonidos.

Alleluia final. Este señor, profesor Medina, que nos mostró todo eso y más, es un ser enciclopédico, hombre sin prejuicios hacia ninguna música y entusiasta como pocos en sus clases (bueno, con permiso de Casares). No solo nos descubrió estéticas y sonidos desconocidos, sino que nos abrió la mente, sobre todo, a nuevas formas de entenderlos y vivirlos. Como alumna, toda mi gratitud, todo mi respeto. Como amiga, todo mi cariño.

Adelaida Muñoz Tuñón

Archivo de la SGAE/CEDOA

Coser y musicologear

Las inquietudes musicales y musicológicas de Ángel le llevan por caminos heterogéneos. De forma que se ha dedicado a transitar por espacios sonoros tan diferentes y, a veces, tan distantes entre sí que resulta difícil aunar todos ellos en el interés de una sola persona y en las líneas de acción de un mismo investigador. A lo largo de su carrera ha sabido cruzar, siempre con hidalguía y sapiencia, desde el oscuro y húmedo archivo catedralicio al ambiente provocador y bohemio de la composición musical del Madrid de la transición, desde el cielo de la música de las esferas y sus connotaciones numéricas a la tierra de la desigualdad denunciada por la nueva canción, desde los rasgos primigenios del gregoriano a las hibridaciones producto de la presencia de la gaita en las iglesias asturianas o desde la parodia del gorigori a la crueldad en torno a la aparición de los primeros cantantes capones. Esta variedad de intereses que ha quedado inscrita en su producción científica, además de ser el reflejo de una persona inteligente e inquieta, no puede separarse de las circunstancias que rodearon su actividad docente. También en este campo tuvo que abordar diferentes temáticas, de acuerdo con lo que la Musicología universitaria en construcción le iba exigiendo.

Por ello, al observar esta actividad docente-investigadora cabe reflexionar sobre el tan mentado concepto de la especialización en la investigación. Una especialización que, como se viene denunciado desde hace décadas, no es más que un intento de los grupos económicos y de poder por controlar la investigación. Por ello, la carrera profesional de Ángel se me ocurre como una hermosa metáfora de la resistencia a ese intento por alejarnos de la aventura metodológica, de no permitirnos ser antes metodólogos que especialistas. Porque creo que lo que él nos viene a decir con su ejemplo es que para poseer los saberes y habilidades precisas que se corresponden con una especialidad es necesario aprender el ancestral método de coser. Saber unir con delicados hilos los finos géneros que conforman los diferentes espacios musicales de la historia y de nuestro tiempo. Comprender que, aunque la música se construye en el tiempo, la Musicología está obligada a

plegar el tiempo para reflexionar e intentar comprender cada hecho musical y el devenir histórico de esta expresión artística. De forma que esos lienzos que son los diferentes ámbitos musicales deben sumarse a través de las costuras que nuestro método de aproximación produzca y, desde la reflexión, descifrar el camino que describen nuestras puntadas para llegar a encontrar la mejor adecuación de ese método global a cada música/lienzo particular objeto de nuestro estudio.

Pero el magisterio de su quehacer no solo está en su producción científica y en su extensa labor pedagógica, también se manifiesta en muchas de sus facetas profesionales y personales. En este sentido, algo que llamaba fuertemente la atención para quien llegara al área de música de la Universidad de Oviedo habiendo trabajado en otras instituciones y departamentos, como es mi caso, era la forma en que había sabido entretener un espacio equilibrado de convivencia. Aunque esto debería ser lo habitual, sabemos que en ningún espacio laboral es fácil de conseguir. Sin embargo, su capacidad de diálogo, su habilidad para encontrar punto en común desde los que coser y el saber aceptar sus propias limitaciones y las del resto, le permitió generar un contexto de entendimiento que nos permitió (aquí me incluyo luego de veinte años) ser mejores.

Julio Ogas Jofre

Profesor titular de Musicología

Universidad de Oviedo

Homenaje a Ángel Medina: coordenadas de un encuentro

He tenido la suerte y el privilegio de haber sido estudiante con el profesor Ángel Medina desde octubre de 1985, cuando comenzaron los estudios universitarios de la especialidad de Musicología en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo.

Además de recordarle como docente, en clases tan dispares como las de Paleografía Musical y de Música Española del Siglo xx, le conocí como ponente unas semanas más tarde en el Congreso Internacional «España en la Música de Occidente» que se celebró en Salamanca, en donde trabajó desde el año 1989, y que nunca pensé, en esos días de ese congreso, que sería la universidad donde iba a desarrollar mi carrera profesional.

Otro recuerdo que me viene a la memoria de esos años ovetenses es mi asistencia al acto de oposiciones a la plaza de profesor titular al que se presentó el Dr. Medina. Asistí porque nos había invitado el catedrático Emilio Casares para que conociéramos la trayectoria de nuestro docente. Nunca había presenciado nada igual, y me recordó a los juicios y a la argumentación que todo buen abogado debe utilizar, y que era tema de conversación frecuente en casa por el trabajo de mi padre. Yo, que había huido de los estudios de Derecho, no pensaba que dedicaría tanto tiempo posteriormente a diversos tribunales, de defensa de trabajos de investigación y de autodefensa de candidatos a todo tipo de plazas a las que se puede optar en la universidad española.

Estas tres facetas del profesor universitario, docencia, investigación y gestión, las hemos visto encarnadas en este catedrático, desde sus primeros años como profesor universitario hasta hace pocas semanas con su jubilación. Además, otro ejemplo de su investigación académica con el que le recuerdo es la brillantez con la que abarca diversos campos musicológicos, desde la transcripción de música medieval, a los estudios de los capones españoles, a las entrevistas con músicos de la España contemporánea o a la crítica musical.

Siempre que he vuelto a la Facultad de Geografía e Historia en Oviedo y he tenido la oportunidad de saludarle, me he sentido en mi casa, de vuelta a la uni-

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

versidad que me formó y me inició en la carrera académica. Su actitud cordial y acogedora con los visitantes de paso hace que siempre haya sido un placer volver a esa casa.

Gracias, Ángel, por poder contar contigo desde hace más de cuatro décadas.

Matilde Olarte Martínez
Catedrática de Musicología
Universidad de Salamanca

Unas palabras para Ángel Medina

En alguna ocasión, siendo yo estudiante de etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM, en México, mi profesor de Historia de la Música nos contó una anécdota que le había sucedido con un amigo suyo, y que en cierta manera establece cierta analogía en mi relación con el gran musicólogo que es Ángel Medina. Me permitiré narrar dicha anécdota (con el permiso asumido de mi profesor), porque por su contenido y forma se emparenta, toda proporción guardada, con la narrativa de aquel suceso, narrado por el profesor Roberto Ruiz Guadalajara en *La literatura virtual de Jorge Luis Borges*.

Nos comentaba mi profesor de historia, que un día (allá por finales de los años noventa) comentaban con gran entusiasmo, él y un amigo suyo, acerca de la importancia que para la interpretación musical habían tenido las grabaciones realizadas por el director de orquesta inglés John Elliot Gardiner, «no solo en el ámbito de la música barroca y su ejecución con instrumentos originales, sino las incursiones que ha realizado en el terreno de la música del romanticismo con resultados verdaderamente sorprendentes y alarmantes para aquellos cuyas colecciones están conformadas principalmente por versiones a cargo de grandes maestros consagrados por la tradición como Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Karl Bohm, Otto Klemperer, entre otros, y que hasta hacía poco todavía se consideraban insuperables». Nos contaba, incluso, del pánico que se desataba cada vez que alguna casa grabadora en aquellos entonces sacaba a la luz una nueva versión de alguna obra teniendo al frente al señor Gardiner como director, «tanto por el adiós que representa para la versión ya poseída, la cual a partir de ese momento resulta ya intolerable, como por la ansiedad que se apodera de uno al imaginarse las maravillas contenidas en la nueva». Y esta es, precisamente, la parte crucial de la narración, pues la manera de interpretar el mundo sonoro por parte del mencionado director paralelamente ha forjado, en quienes conocen su trayectoria, una forma de concebir la música que los lleva a imaginarse cómo sonarían aquellas obras que aún no ha abordado en su repertorio y que quién sabe

si algún día abordará. «Dicha situación alcanza límites que rayan en el delirio de la imaginación y la fantasía» –señalaba mi profesor– hasta el extremo de anular la realidad y percibirla como algo muy diferente. En este sentido, la conversación alcanzó su clímax cuando el amigo de mi profesor le preguntó si conocía la versión del *Dixit Dominus* de Haendel dirigida por Simon Preston que él poseía, a lo que mi profesor le contestó que no, pero que él tenía, precisamente, la de John Elliot Gardiner. El amigo reflexionó durante unos instantes, al cabo de los cuales y en un estado casi de iluminación –nos decía mi profesor– articuló las siguientes palabras «No conozco la versión de Gardiner, pero, definitivamente, me gusta más que la mía».

Y todo esto es para decir que, en cierta forma, yo no puedo presumir de haber tenido ninguna relación estrecha con Ángel Medina, no he sido su alumna y tampoco he tenido la suerte de compartir momentos vitales con él; sin embargo, sus enseñanzas y su perspectiva de cambio y atención a una musicología abierta al sonido de lo nuevo han sido siempre el eje de muchas de las conversaciones que he mantenido con Llorenç. Cuando todavía estando yo en México me interesé por el trabajo de Llorenç, la voz que narraba su «vida y obra» era una voz venida de la mano de Ángel Medina –publicada en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*– y, en cierta manera, sin haberlo conocido tanto como me gustaría (deuda que pretendo saldar ahora que supongo que nuestro musicólogo estará más libre), siempre que he oído hablar de Medina ha sido con el entusiasmo que conlleva el agradecimiento, la lucidez y el interés por crear una Musicología que reuniera la seriedad de la academia pero atendiendo a la sorpresa que generan los sonidos más inverosímiles: es verdad, confieso que no he oído directamente a Ángel Medina pero, como sucediera al amigo de mi profesor con Elliot Gardiner, las maravillas que he oído sobre él ya hacen que me guste incluso más.

Montserrat Palacios

Artista sonora

Espejismos

Nuestra memoria es un disco duro perezoso y poco fiable empeñado en recuperar imágenes distorsionadas, diálogos adaptados a nuestra percepción de la realidad, espejismos, en fin, de nuestra vida pasada o recreada.

En una de esas visiones, algunos compañeros bajamos silenciosos la cuesta de El Cristo porque tememos que acaben devolviéndonos a nuestra casa, recién llegados y convencidos de ser incapaces de responder a las expectativas puestas en la cuarta promoción de Musicología.

Entre todos los profesores, Ángel parecía el más propenso a la benevolencia hacia sus alumnos. Transmitía, además, con elocuencia y entusiasmo, y todo ello -junto a nuestra inconsciencia- nos llevó a Julio y a mí a responder a su reto de traducir el «Anónimo IV». Añadamos que teníamos depositada nuestra confianza en la ayuda de una prima de Julio, profesora de latín, pero la empresa resultó infructuosa. Ángel pareció no darle importancia, y tampoco a la poca brillantez con la que debimos de responder al examen de su asignatura, una de cuyas preguntas escuchamos con lívida estupefacción: «Guido d'Arezzo: vida y obra». Su bonhomía y el hecho de que nos hablara de los Padres de la Iglesia, de liturgia y canto gregoriano le acercaban a la figura de un patriarca venerable, aunque nos separaran menos años de lo que entonces nos parecía.

Pero Ángel no había dirigido su interés solo hacia la música del pasado. Un poco después comprobamos que había sido el primero en analizar las «primeras oleadas vanguardistas» de la música española. Más tarde llegarían sus análisis del teatro lírico contemporáneo y de la producción de Soler, Barce o Coria desde la pasión y la lucidez. Para entonces, la música del siglo xx ya había unido algo más nuestras vidas con la dirección de una tesis que tuvo la generosidad de aceptar. Permanece vivo el agradecimiento a su hospitalidad y la de su madre, que acogió con afecto a la atolondrada estudiante de doctorado que había perdido el último autobús de vuelta a casa.

Su familia y su facultad de Filosofía y Letras han formado parte de su condición asturiana, desde la que reflexiona con erudición, haciendo converger lo popular y lo académico, no solo sobre las cosas de casa –la misa de gaita o los oficios ovetenses– sino también sobre las que extienden conexiones y crean amplias comunidades de conocimiento. Que una parte muy significativa de sus escritos haya versado sobre el repertorio sacro o la teoría de la música no significa que Ángel considere indispensable la teología o la especulación abstracta para sumergirse en el estudio de la actividad musical. Con más materialismo histórico que metafísica ha abordado las instituciones eclesiásticas, ha acotado musicalmente la transición democrática o se ha introducido en los entresijos de la ORTVE, enseñándonos el camino a sus alumnos.

Con todo, Ángel parece verse seducido especialmente por las quimeras, por los «espejismos de la tecnología musical», por las invenciones que desafían las limitaciones de lo físico, hasta despertar el pulso en las ebúrneas arterias de Galatea. En otro de esos ensueños, le imaginamos observando la fabulosa arpa neumática de *Las historias naturales* de Perucho, compartiendo, locuaz, tertulia con Antonio de Montpalau, con quien razonaría acerca de ese capón, suerte de cibernético, versión humana cuasifantástica de esos ingenios mecánicos, al que dedicó uno de sus más difundidos libros.

Es evidente que Ángel no se verá reconocido en esta nueva alucinación, pero confiamos en que advierta el cariño y la admiración que le profesamos, muy lejos de cualquier espejismo.

Belén Pérez Castillo y Julio Arce Bueno

*Profesores titulares de Musicología
Universidad Complutense de Madrid*

Para los musicólogos que a finales de los ochenta intentábamos estudiar la música de vanguardia en España, Ángel Medina era una referencia tan obligada como admirada. Cuando defendió su tesis doctoral en 1984, inauguró una línea de investigación prácticamente inexplorada que presentaba enormes dificultades y levantaba no pocas suspicacias. Esa tesis fue un documento al que volví reiteradamente. Aunque leída y subrayada una y otra vez, permaneció durante mucho tiempo entre los papeles de mi biblioteca como uno de esos textos de los que nos cuesta desprendernos por el papel fundamental que tuvieron en nuestra formación. No eran muchos los investigadores ni las publicaciones que podían darnos luz sobre un tema tan complejo, y aún menos los que lo hacían con su rigor, profundidad y conocimiento. El año anterior había publicado la monografía sobre Ramón Barce, en la que ya situaba el nacimiento de la vanguardia en su contexto político y citaba los nombres, grupos, obras, instituciones y discursos que han sido objeto de análisis durante más de tres décadas. Este carácter pionero no ha cesado a lo largo del tiempo: suyo fue el primer libro sobre Josep Soler en 1998, y las interpretaciones iniciales de la música durante la transición democrática en 2008 y 2010, por ejemplo. Y ha sido alrededor de su figura donde se han formado algunos de los más importantes especialistas en la música del siglo xx en España.

Desde aquellos años ochenta, la presencia del profesor Medina en los tribunales que juzgaron mi memoria de licenciatura y tesis doctoral y, especialmente, su invitación a participar en el grupo permanente de investigación Diapente, de la Universidad de Oviedo, dedicado a música contemporánea, fueron ocasiones para el aprendizaje y, al mismo tiempo, motivos para ir afianzando caminos.

Poco dada a construir mitos o venerar magisterios, siempre he tenido, sin embargo, la certeza de que su personalidad es singular y particularmente valiosa para la Musicología española. Y ello no solo por lo evidente –su impresionante legado musicológico–, sino por otros rasgos que, en mi opinión, conforman un mundo intelectual que raramente coinciden en una sola persona: la inquietud y la curiosidad, que le permiten transitar con la misma naturalidad por el análisis y la estética de los lenguajes musicales más avanzados, la música medieval o la misa de gaita asturiana. La seriedad y el carácter reflexivo con que acomete cada uno de sus trabajos, el evidente amor por la lectura, el cuidado con el que aborda su faceta de escritor en libros y artículos –véase *Los atributos del capón*, de 2001–, la disposición a compartir inquietudes culturales y, por encima de todo ello, el placer que parece producirle el mero conocimiento.

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

En cada una de mis estancias en la Universidad de Oviedo –bastante habituales durante algunos años–, las visitas a su despacho se convirtieron en una rutina grata. Muy lejos de la arrogancia, se ha mostrado sensible y muy capaz de apreciar el trabajo ajeno. De hecho, es la muestra –y el ejemplo– de que en nuestro oficio se puede ser sabio y generoso simultáneamente.

Aunque la lista de sus aportaciones a la Musicología está todavía inconclusa, la relevancia y el impacto de lo realizado hasta la fecha están ya fijados, como los aprecio y gratitudes que Ángel Medina ha generado.

Gemma Pérez Zaldondo
Catedrática de Musicología
Universidad de Granada

Tuve la oportunidad de conocer al profesor Ángel Medina cuando asistió, como alumno, al primer Curso de Canto Gregoriano, que se impartió en el Monasterio de San Pelayo, en el mes de febrero del año 1984, a cargo del profesor Javier Lara.

A partir de ese momento fueron muchas las ocasiones en las que tuve la oportunidad de relacionarme con él y apreciar su gran calidad humana, y sus grandes conocimientos a todos los niveles.

En enero de 1985 formó parte del grupo constituyente de la Asociación de «Amigos del Canto Gregoriano», formando parte de la Junta de Gobierno.

A partir de esa fecha, continuó asistiendo a los cursos, bien como alumno, o como profesor invitado. Sirva de ejemplo la ponencia que tuvo en el XI Curso de Canto Gregoriano, celebrado en marzo de 1987 sobre la importancia de la notación aquitana en el nacimiento de la polifonía.

Su relación con el Monasterio, de manera especial con sor Ángeles Álvarez Prendes, por ser la directora de coro, organista y profesora de los Cursos de Iniciación al Canto Gregoriano, fue siempre muy cordial y siempre se mostró con una disponibilidad total ofreciéndonos su opinión y colaboración en cuanto se le pudiera pedir.

Fueron numerosas las ocasiones en las que pudimos beneficiarnos de sus amplios conocimientos, bien en conferencias, a través de artículos, con comentarios a piezas concretas, estudio de fragmentos de pergaminos, trabajos de transcripción, aclaraciones a dudas de interpretación según la semiología, etc.

Y para que quede constancia, y sirvan de muestra, paso a citar algunas de sus colaboraciones:

En el año 1992, con motivo de la inauguración de nuestras campanas, nos proporcionó documentación abundante sobre el tema.

En 1994, año en que celebramos el milenario de la llegada de las reliquias del mártir San Pelayo a este Monasterio, es a Ángel a quien le debemos la transcripción de algunas de las piezas del Oficio de San Pelayo, que actualmente cantamos, datadas en el siglo XIII, y de las que Ángel Medina hace un comentario en el catálogo de la exposición de *Orígenes* que tuvo lugar en Oviedo en el año 1993.

Es en el año 2012 cuando vino a darnos una conferencia sobre la misa de gaita, con ocasión de la visita anual que, con motivo de la celebración de su Semana Cultural, nos hacen los vecinos de Sariego.

HOMENAJE A ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

Su gran capacidad de trabajo unida a su afabilidad, cercanía, sencillez, hacía que una se encontrara a gusto charlando con él, creándose verdaderos lazos de amistad. Siempre disponible y dispuesto a ayudar en cuanto se le pidiera; cualidades que tienen un gran valor en esta sociedad de las prisas en la que nos toca vivir.

Ángel: En nombre de la M. Abadesa, de sor Ángeles y de las monjas de la comunidad de este monasterio de San Pelayo, queremos agradecerte de corazón tu servicialidad y disponibilidad, y decirte que nos sentimos honradas con tu amistad.

¡Que el Señor te bendiga abundantemente, Ángel! Así se lo pedimos para ti y para tu familia.

María Covadonga Querol de Bascarán

Monasterio de San Pelayo, OSB, Oviedo

Ángel Medina en estado de júbilo

«Bienvenido al club» y «gracias» son las dos expresiones que me vienen a bote pronto al pensar en cumplir la petición de escribir un folio (600 palabras) para el apartado de Testimonios, con motivo de la jubilación de Ángel Medina. ¡Un folio! ¡Si por lo menos fuesen diez!

Sin pensar demasiado y hurgando un poco en la ya frágil memoria, recuerdo que Ángel y yo compartimos vivencias universitarias y, aunque pudiera parecer que nuestra pertenencia a áreas de conocimiento muy dispares, él a la de Musicología y yo a la de Prehistoria, pudiese no tener demasiados puntos en común, sin embargo, encontramos temas coincidentes, alguno muy interesante y, a su lado, siempre enriquecedores.

Estuvimos juntos en aquel decanato que trasladó la facultad del campus de El Cristo al campus de El Milán. Aquellos difíciles y estresantes momentos los vivimos con gran intensidad y Ángel siempre aportaba tranquilidad y sosiego, lo que no era nada fácil, pues el ambiente en la facultad invitaba precisamente a lo contrario. Siempre le estaré agradecido por haber formado parte de aquel decanato y haberse involucrado totalmente, pues fue una pieza clave en la confección de los planes de estudio que, como siempre sucede en la universidad española, se estaban renovando permanentemente y, por cierto, siguen renovándose como si eso fuese una de las principales funciones de la Universidad. Recuerdo con una sonrisa la cara de estupefacción que debí poner cuando me comentó que un compañero de su área de Musicología quería poner una asignatura obligatoria de música en todos los planes de estudio de la Facultad. Fue una época interesante. *Gracias, Ángel.*

Pero, además, también encontré en el profesor Medina un apoyo científico, pues recuerdo que puso música al vídeo que yo dirigí de la Productora de Programas del Principado «El misterio de los primeros artistas», sobre el arte paleolítico. Fue una experiencia gratificante para mí y puedo decir que la música escogida fue un elemento clave en el resultado de dicho vídeo y de su éxito. No son pocos

quienes recuerdan ese vídeo y el sonido del goteo rítmico del agua al formar las estalagmitas. *Gracias, Ángel.*

Recuerdo las relajadas conversaciones que teníamos sobre la música en la Prehistoria y cómo, incluso, llegamos a pensar en escribir algo conjuntamente. Tú te preguntabas por el desarrollo de un posible lenguaje musical en tiempos pretéritos, y yo, por el momento y el taxón humano que pudo haber desarrollado esa capacidad. A veces me acuerdo de este tema, y estoy convencido de que hubiéramos hecho algo interesante. *Gracias, Ángel.*

También recuerdo con gusto y agrado tu deferencia a hacerme participe de las investigaciones que tú y un grupo de entusiastas llevasteis a cabo para recuperar y revitalizar la misa de gaita cuando yo me ocupaba de gestionar desde el Gobierno del Principado el patrimonio cultural asturiano. *Gracias, Ángel.*

Si te doy la bienvenida al club es simplemente porque yo me he incorporado al estado de júbilo unos años antes. Soy consciente de que no es fácil la adaptación y para una persona como tú, entregada a la docencia puede resultar un poco difícil, pero te aseguro que hay vida más allá de las aulas y estoy seguro que seguirás con tus investigaciones, tus documentos, tus corcheas y tu misa de gaita como yo sigo con mis piedras y mis pinturas y grabados. Eso sí, serás dueño de tu tiempo, aunque los ritmos serán completamente diferentes, por lo que tendrás que adaptarte al nuevo estatus, pero con tu tranquilidad y buen hacer lo lograrás fácilmente.

Estoy seguro que a mi agradecimiento se suman, sin excepción, todos los miembros del campus de El Milán.

Dr. José Adolfo Rodríguez Asensio
Profesor titular jubilado de Prehistoria
Universidad de Oviedo

Un día de octubre hace ya 20 años comencé una nueva aventura fuera de mi Galicia natal: estudiar Musicología en la Universidad de Oviedo. En el ahora Seminario «Emilio Casares», sentada entre los casi 80 estudiantes que iniciábamos nuestra carrera, el profesor Ángel Medina nos daba clase –entre otras asignaturas– de Paleografía Musical. Por primera vez iba a estudiar las grañas musicales occidentales de épocas pasadas. Era emocionante. Y también –lo confieso– era inquietante: lo poco que había leído sobre la notación de antaño parecía indicar que era una materia compleja. Pero toda esta impresión desapareció cuando Ángel comenzó a hablar, y con una extrema sencillez –y también grandes dosis de pasión– nos sumergió en aquella música a través de su notación.

Su enorme capacidad pedagógica, el trato cercano y directo con los estudiantes y sus magníficas habilidades comunicativas me cautivaron y me sorprendieron entonces. Nunca antes había tenido un profesor así en la universidad. Todavía hoy admiro aquellas clases de dos horas donde el tiempo volaba entre *clivis*, *porrectus flexus* y otros neumas que tratábamos de transcribir bajo su certera guía. Entonces no estaban de moda los premios a la enseñanza docente como ahora; si no, Ángel tendría una estantería repleta en su casa.

Ángel era –y es aún hoy– un profesor e investigador incansable. En mi recuerdo guardo también con mucho cariño uno de los seminarios de teoría y práctica musical que organizó e impartió –junto con otros profesores– en nuestra universidad, durante un fin de semana. Centrado en la transcripción e interpretación de la música de los siglos XII y XIII, terminamos tocando –en mi caso, con el clarinete– una adaptación de las *Cantigas de Santa María*. ¡Qué más se podía pedir!

Entonces no sabía que mi futuro profesional estaría entrelazado con el suyo. Una baja suya hace diez años motivó la contratación de un profesor asociado. Fue mi inicio en la universidad. Tuve la suerte de compartir con él casi 11 años de docencia en la casa donde me he formado. Ahora, otro camino queda por delante para poder compartir el tiempo y las inquietudes profesionales e investigadoras, pero siempre recordaré al profesor brillante que te iluminaba con sus explicaciones y ejemplos.

Gloria A. Rodríguez Lorenzo
Profesora titular de Musicología
Universidad de Oviedo

Imágenes de un músico *de cámara*

Es complicado encontrar palabras, regidas por una tormenta de afectos en una ocasión como la que motiva estas líneas: la ausencia de Ángel de la vida académica, desde septiembre de 2021 con su *ultima lectio*. Un día que nunca creímos ver, la ocasión postrera de ser sus alumnos.

Quiero recordarle con una serie de instantáneas. En alguien tan aficionado a la fotografía como él, parece muy lógico. Tres momentos, tres miradas sobre la vida personal y académica de una persona, cuando menos, sorprendente.

Nuncio de nuevos saberes y *ciudad* de sabiduría, como lo definí una vez en una dedicatoria que jugaba con los respectivos étimos griego y árabe de su nombre y apellido, Ángel era todo menos convencional. No tuvo formación de conservatorio, había llegado al paraíso de la corchea por otras vías, pero en él se quedó para siempre. Tocaba algo la guitarra, la zanfona -*masterclasses* de Carlos Villanueva mediante, muy esporádicas por las molestias sonoras al vecindario-, y también el violín, regalo de una tía que Ángel recordaba con cariño gracias a este gesto, pero de gustos musicales que, según él, «no pasaban de Manolo Escobar». No importa: somos un desordenado crisol en el que todo lo que cae se funde, y algún día encuentra su sitio.

Primera instantánea: los cursos de gregoriano en el monasterio ovetense de San Pelayo, a mediados de la década de 1980, en los que Ángel y yo fuimos alumnos de lo mejor del panorama gregoriano del momento. Tuvimos la suerte de asistir a las lecciones de Javier Lara, Jean Jeanneteau y Daniel Saulnier, entre otros. Allí comenzó a gestarse mi interés por algo en lo que Ángel estaba metido, y yo aún no. Hizo que irrumpiese la Musicología en mi vida, antes de comenzar a estudiarla, haciendo conmigo oficio de precursor y sentando las bases de una amistad y de una vida académica. Primero, condiscípulos; después, profesor y alumna. Finalmente, colegas.

Segunda imagen: Ángel sosteniendo entre sus manos un facsímil del monumental tratado de Pietro Cerone, *El melopeo y maestro* (1613), en el curso 1989-

90, cuando fui alumna de sus clases de teoría musical. Explicaba cánones enigmáticos; algo atrajo mi atención de tal manera que pensé «este libro es para mí», con la seguridad demente de la juventud. En 1998 defendía mi tesis sobre teoría musical española del siglo xvii, donde Cerone ocupa un lugar señalado. Poco hay que añadir a esta foto desvaída por el tiempo, materializada de forma insólita en una tesis que pasó de las mil páginas. Ya que el Barroco no era precisamente su campo de investigación, Ángel me expresó sinceramente sus reservas acerca de su idoneidad como director del trabajo –es una de las personas más íntegras y honestas que he conocido, quizás demasiado honesto para este mundo–; agradecí su postura, pero también sostuve la mía con firmeza. Mi tesis sería con él, o «no sería». Por ello ha habido hasta hace poco dos especialistas en teoría musical en esta casa académica, algo poco frecuente en un campo minoritario.

Photo finish: imposible elegir una. Me quedo con cualquiera de los muchos y buenos momentos de conversación en su despacho, sobre todo con aquellos que tuvieron que ver con sus proyectos y con los míos. Aunque él acabase alejándose un tanto de las músicas históricas, siempre había hueco para comentar hallazgos, resolver dudas, hacer consultas mutuas..., y esa es otra virtud de Ángel, saber tratar a sus antiguos alumnos como colegas de profesión, no como eternos inferiores ni alumnos fosilizados, algo que no todo docente entiende.

Recuerdo mi sorpresa cuando me comentó que estaba muy interesado en un grupo artístico mexicano que respondía al nombre de «Música de Cámara», pero esta cámara era la fotográfica. Siempre sorprendente, observador nato de la vida, la luz y el sonido, todo para él tenía interés y era acogido y saboreado hasta el final ¿Alguna vez leeremos sus memorias? Por muchas cosas que me contó, las creo uno de los libros más necesarios de la Musicología española, si no el más.

Querido Ángel, la sombra de tus alas ha sido generosa con todos nosotros. Ahora caminamos solos bajo el sol.

María Sanhuesa Fonseca

Profesora titular de Musicología

Universidad de Oviedo

Realmente, no sé cuándo conocí a Ángel. Coincidíamos habitualmente en conciertos, y teníamos amigos comunes, relacionados con la música y los libros. Uno de mis primeros recuerdos tiene que ver con las Semanas de Música, origen del Festival Internacional de Música y Danza de la Universidad de Oviedo. Ángel presentaba a los conferenciantes, estaba pendiente de las necesidades de los músicos e, incluso, junto a Emilio Casares, ayudaba a transportar sillas desde el Edificio Histórico de la Universidad hasta la Catedral.

El curso 1983-1984 simultanéé mis estudios de Medicina en Oviedo con los de primer curso de Musicología en el Conservatorio de Madrid. Supe entonces que en la antigua Facultad de Filosofía y Letras había una importante colección consultable de libros de Musicología. Ángel, mi interlocutor, me atendía siempre amablemente, permitiéndome acceder a los mismos. En febrero de 1984, en el primero de los Cursos de Canto Gregoriano en el Monasterio de San Pelayo, organizados por la asociación Amigos del Canto Gregoriano de la que Ángel fue presidente, coincidí también con él, donde cantaba con el *Graduale Triplex* las piezas que dirigían Javier Lara, sor Ángeles Álvarez Prendes, Jean Jeanneteau o dom Saulnier.

Cursar los estudios de Musicología entre 1985 y 1987, en la primera promoción de España, pues fue la Universidad de Oviedo la que inició dicha especialidad, me permitió descubrir a Ángel como profesor riguroso y versátil, impartiendo tanto «música antigua» como del siglo xx, sus principales líneas de dedicación docente. Ángel es un excelente profesor, un magnífico pedagogo, capaz de entusiasmar a sus alumnos con temas *a priori* lejanos para ellos. Las encuestas realizadas por los alumnos, cuando eran encuestas fiables y se hacían en el aula, así lo atestiguan, siendo uno de los tres profesores de Musicología que obtuvo en ellas un diez sobre diez.

Después de terminar mi licenciatura en Musicología, los profesores Casares y Medina me invitaron, en el curso 1987-1988, a impartir diez horas de clase sobre la música instrumental en el Renacimiento, una especie de «prueba» a mi forma de plantear la docencia. Ángel estuvo presente en las primeras clases, pero pronto dejó de ir, y al año siguiente formó parte de la Comisión ante la que obtuve una plaza de profesor ayudante de Facultad. A partir de entonces, he tenido la suerte de disfrutar de él como compañero y amigo. Han sido treinta y cuatro años de docencia y responsabilidades compartidas en la Universidad de Oviedo y fuera de ella, como el seminario impartido por ambos en 1989, sobre análisis musical

y polifonía medieval, en el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Vizcaya, que nos llevó a compartir viajes, trabajo y ocio. Ángel fue, además, el primer director del nuevo Departamento de Historia del Arte y Musicología, creado en 1995, contando entonces conmigo como secretario del mismo. Ya en años más recientes, entre 2012 y 2020, hemos colaborado codo con codo, junto a María Soledad Álvarez Martínez, en la Comisión Académica del nuevo Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología. Nuestro contacto, facilitado por nuestra «vecindad» de despacho, ha sido diario, aprovechando cualquier momento, como los cambios de clase de los lunes y miércoles, para hablar de lo mundano, humano, instrumental y divino. Además, su presencia me ha acompañado siempre en muchas y diversas actividades, como mis conciertos de órgano en San Juan.

Si nuestro encuentro real estuvo vinculado a mis comienzos como alumno de Musicología en 1985, el curso 2020-2021, último curso en el que Ángel ha impartido docencia, ha sido mi hijo Ramón quien, tras iniciar sus estudios de Musicología, ha tenido la fortuna de ser alumno de Ángel y disfrutar de su magisterio treinta y cinco años más tarde. Muchas gracias, querido Ángel, por tanto.

Ramón Sobrino Sánchez
Catedrático de Musicología
Universidad de Oviedo

Vi a Ángel Medina por primera vez en 2010, en unas magníficas jornadas dedicadas al arte funerario presentadas por Carmen Bermejo. Tenía ganas de escucharlo, pues a cada persona a la que le decía que estudiaba Musicología me repetía lo mismo: «¡Ay! Ojalá te dé clase Medina...». Entre las singularidades del Père-Lachaise y el enigmático *Ángel* de Llimona (Comillas), hizo su aparición nuestro Ángel particular y nos deleitó con su excelente conferencia, que incluyó desde el *Dies irae* que abre la célebre película de Stanley Kubrick hasta una lectura antropológica y musical de la burocrática práctica del gorigori del oficio de difuntos.

Una de las numerosas y valiosas enseñanzas de Ángel Medina fue su empeño en derribar muros entre los distintos ámbitos musicales y valorar la oralidad. Enseguida me interesé por el tema que me propuso para el trabajo de fin de grado: el credo corrido de la Misa asturiana de Gaita, declarada Bien de Interés Cultural en 2014 gracias a su perseverancia e investigación.

«Compartir» es una de las numerosas virtudes de Ángel..., desde la nebulosa sonora de María Arnal y esa nota tenida de *How to disappear completely* de Radiohead (que nos mantiene con el alma en vilo de principio a fin), hasta sus animados recuerdos sobre el activismo o su estancia en París a mitad de los años setenta.

Por otro lado, uno de los adjetivos que mejor definen a Ángel es «generoso». Me faltan palabras para expresar mi eterna gratitud hacia él por haber estado presente en las diferentes etapas académicas que concluyeron con la tesis, si bien sigo disfrutando de su magisterio. Es posible que «¡redundancias!» sea uno de los enunciados que más se repitieron en este proceso, algo que rememoro con sumo cariño, pues siempre iba acompañado de una enérgica insuflación de fuerza, confianza y ánimo para llevar a cabo todos los proyectos que emprendí. Y así, los lunes en el despacho de Ángel se convirtieron en uno de los momentos más especiales de la semana, en mi madriguera: las correcciones del trabajo realizado siempre estuvieron cargadas de debate, algo que solo se consigue con la modestia y seriedad del maestro que guía sin imponer y que es capaz de crear un espacio seguro de discusión con la doctoranda. Su despacho se transformaba en una suerte de sala virtual –como el cuarto de *The Veld*, de Ray Bradbury– en el que los archivadores de metal nos retrotraían a los tiempos de la Transición, a los negociados de los diferentes comisarios de la música, de Alfonso Guerra (con Mahler de fondo) o de esos políticos *venidos a menos* en la democracia, figu-

ras tan bien perfiladas y caricaturizadas en las novelas de Nativel Preciado, Rosa Montero, Tina Díaz o Lidia Falcón. Estas maravillosas mujeres me recuerdan que poder compartir con Ángel las gafas moradas es algo que siempre atesoraré con gran emoción.

Lo que no es realidad virtual es la red que Ángel creó, con tantísimas y tantísimos investigadores y docentes maravillosos. Porque Medina es nuestra *alma mater*; porque ese departamento hace que pueda decir con orgullo que soy musicóloga.

En la actualidad, cuando veo una notificación de un correo de Ángel, una sonrisa se me esboza en la cara. Y es que, durante estos años, cuando la *señardá* de las regiones celestes me afectaba –pues nadie se escapa de la materialidad humana descrita por Arístides Quintiliano–, Ángel se convertía en pura catarsis para mi alma. Porque gracias a él, *Galatea camina sola*, sin que ningún Pygmalion irrumpa en su camino; ya sabes, Ángel, yo soy más de Christine de Pizan que de Jean de Meung...

Ana Toya Solís

Becaria postdoctoral

Universidad de Oviedo

Sin medida, pero con proporción

En una ocasión como la presente se hace difícil medir las palabras para intentar llegar a cierto equilibrio entre el corazón y la razón, entre el cariño hacia el homenajeado y el intento de ponderar su valía y aportación a la Musicología española. Hoy, sin embargo, prescindo consciente y absolutamente de mi lado izquierdo del cerebro para concentrarme en el derecho, porque bien lo merece el momento y porque, además, la información objetiva de tan larga y fecunda trayectoria ya está en las bibliotecas, así como en las bases de datos, índices y demás herramientas que, de unos años para acá, han invadido nuestras vidas. Es, en cierto sentido, como si volviera a mis orígenes y renunciara a los avances de la música *mensurata* y del *Ars Cantus Mensurabilis*, que con tanto gusto nos explicaba Ángel, para regresar al ritmo libre gregoriano y centrarme, así, en mis vivencias con él, las cuales, por otro lado, atañen a lo *humano*, pero rozan en gran medida lo *divino*, por su calidad profesional y personal.

Aterrizaba yo en Oviedo en 1994 con la intención de cursar Musicología en su universidad, entonces una especialidad de segundo ciclo que se impartía dentro de la licenciatura de Geografía e Historia. Recuerdo, como si hoy fuera, que cada lunes empezábamos con él, y con él las horas pasaban volando. La ceremonia se repetía los martes porque Ángel siempre fue persona de llevar adelante sus obligaciones y compromisos en cuanto le era posible y, en este sentido, es fiel seguidor del afamado adagio castellano que versa: «a quien madruga, Dios le ayuda». Desde el primer día, allá en el otoño del 94, quedé fascinado, no se me ocurre mejor expresión. Indudablemente era algo general, porque todos los estudiantes quedábamos boquiabiertos con la sabiduría que emanaba de una manera tan natural de aquel MAESTRO con mayúsculas. Sobre el papel, sobre los planes de estudio, nos impartía las asignaturas de Paleografía Musical y Teoría de la música, pero de facto, y en la práctica, cada día se convertía en una lección magistral de retórica, magnífica y gratuita. Así, sin quererlo y completamente hipnotizado por aquel sabio, experimenté inconscientemente los fines de la retórica clásica

(*docere, movere y delectare*), porque, sin temor a exagerar, puedo asegurar que Ángel nos convencía, nos conmovía y nos deleitaba. La articulación de sus discursos era, igualmente, el clásico: *Exordium, Propositio, Narratio, Argumentatio* y *Conclusio* se sucedían clase a clase, sesión a sesión, igual daba si era para explicar algún neuma gregoriano o si se trataba del pensamiento de Boecio. Naturalmente, las encuestas de los alumnos calificaban al profesor *proporcionalmente*, siempre entre el sobresaliente y la matrícula de honor.

Alguien pensará que mis apreciaciones podrían ser *desmedidas*, un exceso fruto, seguramente, de la sugestión propia de unos años de juventud en los que se tiende a magnificar al maestro, pero lo cierto es que mi valoración sobre Ángel se vio ratificada y fortalecida al convertirme después en compañero de trabajo. Elemento de consenso, Ángel siempre fue individuo profundamente respetado en sus opiniones, punto de referencia, faro guía en cuestiones complejas y delicadas, modelo, en definitiva, de persona que lleva la Academia tan dentro de sí que la enriquece y honra con tan solo su presencia. Su magisterio, por tanto, continuó en mí durante muchos años, porque seguí aprendiendo de él curso tras curso.

Constreñido por la extensión, cierro estas mal pergeñadas líneas que, por partir del corazón, podrían resultar *sin medida*, pero, en todo caso, *proporcionadas* a la valía del extraordinario ser a las que van dedicadas.

José Ignacio Suárez García
Profesor titular de Musicología
Universidad de Oviedo

¡No!...

No. No se me olvida. El invierno que unió 1987 con 1988 hizo un frío terrible en Oviedo. Entonces, las borrascas no tenían nombre, pero la que llegó aquel enero bien hubiera merecido uno, porque posó en una noche, sobre calles, coches y tejados, un palmo generoso de nieve que paralizó la ciudad. Se suspendieron las clases, más que por prudencia, por incomparecencia de profesores y alumnos, y, pasado el desconcierto inicial, la mañana terminó en jolgorio de infantes con vuelo de bolas, patinaje de trineos improvisados y torpes tentativas de muñecos de nieve. Sin embargo, unos pocos infelices estudiantes de las promociones segunda y tercera de Musicología, que teníamos clase a primera hora y carecíamos de calefacción en nuestras casas, nos aventuramos al escaso calor de la Facultad de Geografía e Historia en lo más alto del campus de El Cristo. Ángel había llegado antes para abrir el Departamento. Que yo recuerde, fue esa la primera vez que nos contó algo de él. Que con unas buenas botas no tenía miedo a la nieve, que su hermano era montañero... Y así se me humanizó de golpe aquel extraterrestre grandullón que, día tras día, nos enseñaba los extremos de la historia de la música, los secretos de su escritura y su teoría, apoyado en el pico de la mesa desde donde lanzaba clases memorables. Aquella mañana blanca y fría, nos habló de otras cosas plantado en el lado opuesto del aula-biblioteca-seminario. Nosotros estábamos sentados sobre las mesas corridas que tenían atornillados por debajo media docena de walkmans Sony. Era la fonoteca: una fiesta para nuestros oídos y otra mayor para los piojos emboscados en la gomaespuma de los auriculares. (Todavía me pica la cabeza al recordarlo). No sé cómo, pero la conversación derivó hacia el depósito de aguas que se escondía detrás de la Facultad. Para mí no era más que una mole fea e inútil de hormigón; para Ángel, una importante pieza de arquitectura civil. Primero me hizo dudar; luego, aprender, porque, ya de mayor, disfruté buscando por Asturias las obras de Sánchez del Río tanto como las cúpulas que dejó Rafael Guastavino por Manhattan. Con un «no» rotundo y unas pocas palabras detrás, Ángel ponía en valor cosas, no solo músicas, e ideas que se salían com-

TESTIMONIOS

pletamente de los cánones apreciados por un joven y poco cultivado estudiante de conservatorio. Todavía hoy, la imagen que tengo de Ángel es siempre una frase cualquiera que empezaría, fuerte y alegre, con un «no» visceral, salido de lo más profundo del pulmón, y, luego, la lección entusiasta. No sé si eso se aprende o es, más bien, que uno nace con el «no» en la punta de la lengua como una forma de ignición del pensamiento crítico, pero en ese gesto, tan suyo, yo reconozco al buen profesor. Lo que es Ángel. Un santo, rugiente y nietzscheano, decir «No».

Javier Suárez-Pajares

Catedrático de Musicología

Universidad Complutense de Madrid

Querido Ángel:

En tiempos en que las cartas y los carteros quedaron en el recuerdo de un pasado romántico me atrevo a enviarte la presente, antes que la inmediatez de las aplicaciones de telefonía termine con el género epistolar y la memoria escrita. La escribo con la ilusión de aportar a una historia de vida. Esa que nos dejó distintas huellas, pues supiste transmitirnos mucho más que conocimientos: también una conducta ética y un rigor para entrar en la profundidad de la música.

Me inspira el hecho de haberme encontrado contigo en un momento crucial de mi vida, donde las decisiones profesionales se entremezclaron con la propia búsqueda de sentido. Y no podía ser de otra forma, porque en ese tiempo salir del país era una manera de renacer, dado el trauma de la dictadura. Nunca te lo conté, pero cuando volví al territorio me pasaron la cuenta por tal atrevimiento; el poder seguía intacto y para algunos no debí ser yo quien tomara esa delantera. Por cierto, disfruté ese enojo. De vuelta en casa ya sabía que afuera de la caverna el aire era más limpio.

¿Cómo olvidar tus clases en el aulario de Musicología? Ahora te cuento que al principio no entendía nada de nada. No el contenido de las materias: ¡no entendía la pronunciación! Cómo pueden ser tan distintos los castellanos, pensaba. Recuerdo que te divertían algunas palabras de mi habla *chilensis*.

En ese tiempo exponías de la serie Fibonacci, Salinas, Franco de Colonia, de Vargas y Guzmán; pero también de las vanguardias y de Josep Soler. Yo quería conocer de guitarras y, dado que poco y nada sabía de «Asturias patria querida», esperaba toparme con ellas por todas partes. Era la imagen que nos había dejado Narciso Yepes de la España de entonces, cuando en plena dictadura daba «conciertos de gala» en Santiago. Habíamos estado diecisiete años encerrados; muy pocos venían a nuestro país, y los que salían era para partir al exilio o en viaje de placer, pues eran parte de la élite económica o del régimen. ¿Qué te puedo contar? Ustedes también tuvieron lo propio en otra historia.

Ya en Oviedo, descubrí a los gaiteros, el canto de las *muyeres* y un mundo fantástico de sonidos. Me sorprendió esa manera de entrar en la música, creando conocimiento, construyendo historia, recorriendo el pasado a través de tu amada paleografía. Conocí de los sistemas de afinación, de la zarzuela y los salones. Cada nueva materia abría mi apetito por saber, pero también dejaba al descubierto mis vacíos de formación. Recuerda que Chile fue un experimento del Banco Mundial y aquello no servía a la educación de «libre mercado». Los de mi generación no

conocíamos la Musicología; la cerraron en 1973, y solo fue abierta veinte años más tarde como una forma de saldar la deuda con quienes habían sido expulsados «por peligrosos».

Me admiró tu conocimiento de la música chilena: Quilapayún, Inti-Illimani, Víctor Jara, Advis, Becerra, Amenábar. Me contaste que aquello era parte de tu propia historia; de tus propias búsquedas y convicciones.

Querido Ángel, al escribir estas líneas mi mente no puede sino llevarme a esos momentos en que a uno se le cambia la piel. Si te pienso, también me pienso. Y me convengo de que cuando los caminos se cruzan algo mágico se desata, dejando una marca a fuego en la bitácora de viaje. Aprovecho para decírtelo pues siento más rápida la rueda de la historia, sobre todo en medio de esta pandemia.

Como siempre, espero nos encontremos pronto.

Te envío un gran abrazo.

Cristhian Uribe

Profesor titular

Universidad Metropolitana de Chile

Sabiduría al cubo

En musicología Ángel Medina tiene el reconocimiento de un sabio. Se puede decir con otras palabras, pero es un circunloquio. Lo ha hecho en campos, no poco, nada trillados, y durante décadas ha compartido su sabiduría desde la docencia universitaria con un aporte extra para el que esto escribe, absolutamente fundamental, transmitiendo en cada clase el gozo intelectual del conocimiento. Lo tuve de profesor en Musicología. Qué carrera si no iba a hacer un músico vocacional como yo, una vez perdido el impulso de la sacrificada dedicación instrumental y antes de decantarme por la dirección.

Pero la relación entre nosotros viene de muy atrás, en mi caso desde la infancia. Fue cercano en lo personal, primero a través de mi hermana mayor como compañeros de facultad. Los dos éramos asiduos a los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Y los dos coincidimos en el conservatorio, aunque nos llevamos pocos años de diferencia. Una imagen guardo vívidamente, todavía en ocasiones la recordamos ambos. Yo asistía a mis primeras clases de violín en el conservatorio de la calle del Rosal de Oviedo, justo enfrente de la puerta escucho decir: «Joaquín, cógete de la mano, que hay que cruzar». Miré de lado, un poco hacía arriba, y vi a Ángel; no dudé, le cogí de la mano. Es la confianza. Porque, además, Ángel transmite confianza, como persona de buen juicio, prudente en su conducta. Yo siempre he tenido esa imagen de él, como sabio por partida doble.

Llegué a la crítica musical, a la que me he dedicado 23 años, prácticamente cuando Ángel la abandonaba, forzosamente. Lo cuenta él con gracia, después de que lo fulminaran tras firmar una crónica titulada «Concierto atentado». Posteriormente la retomaría en otro periódico, también con artículos de fondo del máximo interés, en el que me ha regalado elogiosas críticas de algunos de los estrenos absolutos que he realizado. También considero un regalo las notas al programa por él escritas para algunos de mis estrenos mundiales, magistrales en su factura. En campos diversos hemos colaborado, y como en estos, algunos han sido coincidentes. Los dos, como fundadores de la Asociación Amigos del Canto Gregoriano

en los 80, hemos pasado muchas horas, días, no pocos fines de semana completos, cantando y estudiando gregoriano en el monasterio de San Pelayo de Oviedo.

En los últimos años estamos estrechamente vinculados a la misa de gaita. Cómo no, tratándose de Ángel, él fue quien abrió el camino para que otros, después, lo transitáramos. Su libro *La misa de gaita. Hibridaciones sacro-asturianas*, encargado casi visionariamente por la Fundación Valdés Salas -de la que ambos somos patronos de honor-, fue el punto de partida. Él, desde el profundo conocimiento teórico, yo, desde la dirección musical, hemos estado volcados en la revisión de aspectos esenciales en la misa de gaita, declarada BIC por el Principado de Asturias -máxima distinción cultural del gobierno regional-, haciendo un trabajo de recuperación historicista de esta joya litúrgico-musical asturiana que tiene casi trescientos años. Hay que estar también en lo nuestro. De momento, el proyecto ha culminado con un doble CD titulado *Tres misas de gaita. Entre la tradición y la conservación del patrimonio asturiano*, o la puesta de largo por todo lo alto de la misa oficiada en la basílica Santa María la Mayor de Roma, entre otras muchas interpretaciones y las que están por venir.

Al margen de su incontestable sabiduría musical, su blog *El otro a ratos* es una prolongación aún más personal de su inagotable conocimiento, que generosamente comparte. No se puede hablar de Ángel sin lo que con él nunca se acaba: respeto, admiración, afecto.

Joaquín Valdeón Menéndez

Director del Coro de la Universidad de Oviedo

Querido capitán, mi capitán

Hace casi veinte años, en primavera, llegué a tu pasillo perdida: una década de conservatorio me había echado a la calle resacosa de Romanticismo, confusa por la disparidad entre los estudios y el mundo real, con el intelecto deshuesado, la dignidad magullada por tantos abusos laborales, y las maletas hechas para irme a Nueva York, batiéndome en retirada y dimitiendo de todo un continente. Por marcar todas las casillas de la lista fui a Musicología con mis sacos de preguntas y frustraciones, pero sin saber a quién debía entregárselos, así que caminé adelante y atrás por el pasillo, de puerta en puerta, tocando a alguna sin respuesta, y preguntándome cuándo era ya el momento de rendirme una vez más. Tantos tacones lejanos te debían estar estropeando la lectura y, cuando estaba justo ante tu despacho, dijiste «¿Quién está ahí? ¡Hola! Pasa, pasa... Siéntate. ¿Puedo ayudarte en algo?»

Esa fue la primera vez que me senté en esa silla para vaciar mis sacos: dudas, preguntas, quejas, cobardías, errores, fracasos, fracasos, desilusiones, sapos y culebras, todos bien desparramados sobre tu mesa en ese rincón del mundo con techo abuhardillado que se convirtió en mi espacio seguro. Con paciencia me cambiabas los sapos por historias divertidas; las desilusiones, por ideas para proyectos; la cobardía, por mi fingida valentía para no decepcionarte; las culebras tuvieron que irse para poder tratar de parecerme más a quien tú veías en mí. ¡Qué fácil es vestirse con un espejo así! Ese primer día tras un par de horas había vaciado los costales y me fui a casa con una mochila llena de libros, planes y una lasca pequeñita de optimismo.

Volví de América en otoño para matricularme en el doctorado y la carrera, y mis amigos me escuchaban contarles lo que había oído en tus clases sobre Pitágoras, Pío X, los capones y La Monte Young con tal fascinación y alegría que alguno empezó a estudiar música ese año. ¿Quién no querría? Aprendí a cortar plumas de ganso, trabajar con audio digital, conseguir entrevistas con quien fuera y lo que hiciera falta. Eso sí, quiero aprovechar la ocasión para declarar públicamente

que no has sido responsable en ningún momento de mis técnicas para lidiar con archiveros, bibliotecarios, curadores, curanderos y otros profesionales del ramo. Yo no tengo tu paciencia; en eso no conseguiste que saliera a ti por mucho que te esforzaras en llevarme por el camino recto; yo soy más de callejear con los nardos apoyaos en la cadera. ¡Pero qué bien nos lo hemos pasado, y lo que nos hemos reído en el confesionario abuhardillado de la última planta! ¡Qué catálogo de aventuras, peripecias, hazañas y correrías! ¡Qué suerte tener siempre una oreja de confianza disponible!

En lo profesional siempre has estado ofreciéndome un hombro para empujar, y has hecho lo posible para que encontrara la manera de seguir y subir un peldaño cada año, aunque los hubiera mejores y peores. Con oposiciones, clases, trabajos, viajes, estancias y proyectos, siempre encontrabas el tiempo para cebarme los temarios de alguna asignatura, como quien distrae haciendo el avioncito con la cuchara y anima con un «Venga, una más. Un poco más y ya está.» Y yo me dejaba engañar, porque siempre me ha gustado sentarme a que me cuentes cuentos, sobre todo cuando eran las visitas desde Cambridge con pastas de la confitería y chocolate caliente. Una carrera, un doctorado, oposiciones, institutos, monasterios, el conservatorio, cursos, proyectos, publicaciones, etc. Todo cucharadita a cucharadita.

Te diría que te voy a echar de menos y sería un poco cierto, pero sé que seguiremos charlando cuando lo urgente deje un huequito a lo importante, unas cuantas veces al año. Sé que seguiré liándola alguna vez, y sé que tendré que contártelo para que me digas que todo tiene solución en esta vida. Hasta yo.

Ahora que lo pienso, qué suerte he tenido, capitán.

Qué suerte.

María de los Remedios Vázquez (Meme)

Profesora lectora

Universidad de Oslo

Ángel Medina, un musicólogo en la edad jubilosa

Hace ya un año y medio que me jubilé; de todos los apoyos recibidos el que más me emocionó fue aquella *laudatio* que leí en el blog *El otro a ratos*, del que es autor Ángel Medina, titulada –como yo lo he hecho hoy– «Un musicólogo en la edad jubilosa» (2-7-2020). Lo tengo en mi ordenador en el arranque y lo sigo visitando cuando lo necesito. Jugaba el profesor Medina con los términos «jubilación» y «júbilo» como conceptos de una misma raíz y aproximación pertinente.

Como he sido evaluador de ANECA no voy a permitirme reproducir –cambiando los protagonistas– aquel artículo tan hermoso, que, más que a nadie, se acomoda a la propia trayectoria del Dr. Medina: en el historial al frente de la especialidad de Musicología de Oviedo heredada del profesor Casares (sin duda la mejor de España); en lo referente a la familia, nadie como él tan ligado a la suya; y, finalmente, en el aplauso generalizado de toda la comunidad universitaria a su labor como divulgador (blog, prensa, críticas); especialista en temas del mundo medieval o de la misma contemporaneidad; capaz de crear a su alrededor un equipo de gente valiosa, entregada y fiel a las directrices marcadas; y con aportaciones sobre teóricos, patrística, ideología, análisis, lo culto y lo tradicional, música contemporánea, etc., que son de referencia internacional. Quizá por esa característica de sus escritos que él definía como *perspicuitas*: una virtud retórica que –como nos explicaba Medina– tiene que ver con la precisión léxica, con la claridad del discurso y siempre alejada de la *obscuritas*. Recuerdo aquel profundo discurso, «Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo» (eds. López-Calo & Villanueva, *El códice Calixtino y la música de su tiempo*, La Coruña, Ed. Barrié, 1999, p. 73), que fue muy admirado y aplaudido por gente tan significativa como Leo Treitler, Edward Roesner, Sarah Fuller, Thomas Connolly, Susan Rankin, Wulf Art y otros presentes en aquel inolvidable encuentro sobre el Calixtino celebrado en La Coruña y en Santiago. Presenté y referí aquel trabajo en la Universidad de UPenn en uno de mis cursos de teoría medieval del año 2000.

He de añadir que son muchos los temas que me han obligado a estar pendiente de lo que Medina ha ido publicando, tanto en su amplia nómina de trabajos académicos como en ese blog, que es obligado visitar como ejemplo de *perspicuitas*. Hemos ido de la mano desde que lo conocí en el despacho del padre Calo, maestro compartido que siempre me decía que Medina nos superaría a todos, a él incluido. Solía indicármelo cuando quería fastidiarme, aunque tenía razón, resultando profético en todos los sentidos. El tema de las misas de gaita o de los personajes del villancico (asturianos o gallegos) también nos llevó a investigaciones paralelas de gran utilidad y siempre proyectadas hacia el nivel performativo. Sin olvidarnos de los temas de la peregrinación o de los instrumentos del Pórtico de la Gloria y su significado.

He de añadir las relaciones -profesionales y de amistad- de personas que han significado tanto para ambos: Emilio Casares (una maravilla de reconocimiento como discípulo fiel); Ramón Barce; Carmelo Bernaola... Y el padre López Calo: nadie como el doctor Medina me ayudó a ser yo mismo en las confrontaciones con mi maestro.

¡Ah!, y no olvides, querido Ángel, que te dejé tocar, a mi lado, el *organistrum*, permitiéndote descubrir así lo que es un auténtico *continuum*: para el orden cósmico y para tu propia vida.

Carlos Villanueva Abelairas

Catedrático emérito

Universidad de Santiago de Compostela

Supe de la existencia de Ángel Medina varios años antes de comenzar los estudios de Musicología en la Universidad de Oviedo; primero a través de los libros de música que mis padres tenían en casa, después por los comentarios de mi hermana Laura, ya alumna suya, elogiando su cercanía y su labor docente, lo que pude corroborar personalmente, allá por el año 2000. Tuve la suerte de tenerle como profesor hasta en tres asignaturas aquel curso: Paleografía Musical, Teoría Musical y Últimas Tendencias de la Música. Sin duda, nos asombraba la sabiduría de Ángel en materias tan dispares, pero aún más su facilidad para hacer asequibles sistemas y conceptos tan complejos y, *a priori*, ajenos a quienes estábamos empezando a adentrarnos en la Musicología. Con él aprendimos que aquellos mundos musicales aparentemente tan lejanos estaban más cerca de lo que nunca hubiéramos pensado en nuestra vivencia musical más cotidiana. Medina enseñaba desde la empatía, estableciendo una relación horizontal con el alumnado y mostrando su erudición sin apabullar. Desde la música de las esferas, la *virga* y el *tractulus*, o el dodecafonismo, te acompañaba y te guiaba como un cicerón a través del aprendizaje, combinando un sinfín de registros en su magisterio, que iban desde sesudas definiciones en latín a anécdotas vividas en primera persona. Todo sin prisas, creando una atmósfera relajada en aquella aula «Seminario de música» en el que pasábamos tantas horas.

Fue más adelante, al iniciarme en el mundo de la investigación, cuando pude apreciar otras facetas de Ángel Medina. Siempre encontré en él apoyo para desarrollar mis ideas para la tesis doctoral, que realicé bajo la dirección de Celsa Alonso, a su vez alumna de Ángel. Desde su mentalidad abierta y su amplia concepción de la Musicología, recibí de él consejos y orientaciones que fueron un faro a la hora de encarar un terreno, el del videoclip, que contaba con pocos estudios en nuestro país; apoyó primero mis tesis, y siguió a mi lado cuando entré a formar parte de los proyectos de investigación que él dirigía desde el grupo Diapente XXI. Tuve la suerte de llegar a ser uno de sus compañeros de Departamento y a disfrutar a diario de su sabiduría; de camino al seminario o al despacho de mi directora encontraba su puerta siempre entreabierta, y él siempre dispuesto a echar una mano ante cualquier duda o consulta de esas que constituyen un auténtico mundo cuando uno se está iniciando en la labor docente.

Puede que veinte años no sean nada, pero esos son más o menos los que cuentan hasta la fecha en lo que puedo considerar mi «vida académica», y echando la vista atrás compruebo que Ángel Medina siempre ha estado ahí, enseñando, acompañando y guiando mis pasos. Ha sido un lujo tenerle como profesor y como compañero. Muchas gracias por todo, Ángel.

Eduardo Viñuela Suárez
Profesor titular de Musicología
Universidad de Oviedo

Queridísimo Ángel:

Estoy encantada de que me hayan comunicado tus colegas esta iniciativa tan bonita y cariñosa de enviarte unas palabras en este momento tan interesante de la vida como es la jubilación; es el momento de recordar todo aquello que hemos compartido, los buenos y los menos buenos ratos en este camino, recorrido conjuntamente, que ha tenido como meta final el impulso de los estudios de Musicología en la Universidad española. Yo me fui de Oviedo en 1974, después de haber formado parte de la primera promoción de la especialidad de Historia del Arte en la que Emilio Casares impartía una asignatura de Historia de la Música. Tú, por aquel entonces es posible que estuvieras empezando la carrera y por tanto no te conocía. El paso siguiente todavía no es tanto un conocimiento personal, como una referencia de quienes fueron tus discípulos una vez dio comienzo la Musicología en la Universidad de Oviedo en el año 1985. Eras el ídolo de alumnos que no idolatraban fácilmente a alguien y despertaste el interés por materias como eran la Paleografía Musical, la Teoría, etc. A partir de ese momento podríamos decir que empieza un camino de conocimiento mutuo, de colaboración, de cariño y de cierta admiración que no ha decaído en la actualidad. Siempre he considerado que tu perfil tan espectacular, pues iba del Medioevo a los compositores del siglo xx, o de la paleografía musical a las vanguardias, de estudios que denotan un fuerte componente antropológico y además desarrollándolos siempre de modo magistral, abrió los ojos y brindó un interesante panorama a muchos alumnos de las primeras generaciones de musicólogos que hoy son titulares y catedráticos de universidad. A partir de ahí ya empezó un contacto personal en reuniones, tesis, oposiciones y otros varios que fortalecieron el trato personal y la amistad.

En el terreno de lo personal he tenido la suerte en varias ocasiones de disfrutar de tu prosa poética y de tu sensibilidad, en cierto modo ocultada, pero muy finamente volcada en tus palabras, más quizá en lo escrito que en lo oral. Todavía conservo alguna de las cartas que, por distintas cuestiones, hemos cruzado en el transcurso de estos años y que son claro ejemplo de todo ello.

Solo me queda manifestar mi satisfacción por haberte conocido y considerado un gran amigo, y decirte que me has enriquecido y ampliado mis horizontes con tu bondad, sabiduría y buen hacer. Gracias, Ángel, disfruta tu bien merecido descanso.

María Antonia Virgili Blanquet

Catedrática de Musicología

Universidad de Valladolid

Tabula Gratulatoria

TABULA GRATULATORIA

- Soterraña AGUIRRE RINCÓN (Universidad de Valladolid)
Raquel ALONSO ÁLVAREZ (Universidad de Oviedo)
M.^a Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ (Universidad de La Laguna/Real Academia Canaria de Bellas Artes)
Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO (Centro de Documentación de Música y Danza. Ministerio de Cultura)
Olga ÁLVAREZ HUERTA (Universidad de Oviedo)
Eva ÁLVAREZ MARTINO (Universidad de Oviedo)
Sara ARENILLAS MELÉNDEZ (Universidad de La Laguna)
Juan Carlos ASENSIO PALACIOS (ESMUC)
Isabel María AYALA HERRERA (Universidad de Jaén)
Cristina Julia BORDAS IBÁÑEZ (Universidad Complutense de Madrid)
Ana María BOTELLA NICOLÁS (Universitat de Valencia)
Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE (Universidad de Valladolid)
Miguel CALLEJA PUERTA (Universidad de Oviedo)
Enrique Guillermo CÁMARA DE LANDA (Universidad de Valladolid)
Ana CANO GONZÁLEZ (Universidad de Oviedo)
Montserrat CAPELÁN FERNÁNDEZ (Universidad de Santiago de Compostela)
Victoria CAVIA NAVA (Universidad de Valladolid)
Rosa María CID LÓPEZ (Universidad de Oviedo)
Francesc CORTÉS I MIR (Universitat Autònoma de Barcelona)
Joan CUSCÓ CLARASO (Universitat de Barcelona)
Vidal DE LA MADRID ÁLVAREZ (Universidad de Oviedo)
Marcos DE LA RASILLA VIVES (Universidad de Oviedo)
María José DE LA TORRE MOLINA (Universidad de Málaga)
María DEL MAR DÍAZ GONZÁLEZ (Universidad de Oviedo)
Vicente Jesús DOMÍNGUEZ (Universidad de Oviedo)
Francisco ERICE SEBARES (Universidad de Oviedo)
Antonio EZQUERRO ESTEBAN (Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades-CSIC Barcelona)
Félix Carlos FERNÁNDEZ DE CASTRO LÓPEZ PATIÑO (Universidad de Oviedo)
Marita FORNARO BORDOLLI (Universidad de la República de Uruguay)
Vicente GALBIS LÓPEZ (Universitat de Valencia)
Germán GAN QUESADA (Universitat Autònoma de Barcelona)
Javier GARBAYO MONTABES (Universidad de Santiago de Compostela)
Oliva GARCÍA BALBOA (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
Serafina GARCÍA GARCÍA (Universidad de Oviedo)
Juan José GARCÍA GONZÁLEZ (Universidad de Oviedo)
María GEMBERO-USTÁRROZ (Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades-CSIC)
Manuel GÓMEZ DEL SOL (Universidad de Salamanca)
Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN (Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades-CSIC Barcelona)
Iván IGLESIAS IGLESIAS (Universidad de Valladolid)
Rosa ISUSI FAGOAGA (Universitat de Valencia)
Louis JAMBOU (Université Sorbonne Paris-IV)

TABULA GRATULATORIA

- Joaquina LABAJO VALDÉS (Universidad Autónoma de Madrid)
Elena LE BARBIER RAMOS (Universidad de Oviedo)
Begoña LOLO HERRANZ (Universidad Autónoma de Madrid)
Joaquín LÓPEZ GONZÁLEZ (Universidad de Granada)
Javier MARÍN LÓPEZ (Universidad de Jaén)
Miguel Ángel MARÍN LÓPEZ (Universidad de La Rioja)
Cosme MARINA GONZÁLEZ (Fundación Musical Ciudad de Oviedo)
Josep MARTI PÉREZ (Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades-CSIC Barcelona)
Daniel MARTÍN SÁEZ (Universidad de Granada)
Laura MIRANDA GONZÁLEZ (Universidad de Oviedo)
Iván César MORALES SUÁREZ (Universidad de Oviedo)
Carmen MUÑIZ CHACÓN (Universidad de Oviedo)
María NAGORE FERRER (Universidad Complutense de Madrid)
Judith ORTEGA RODRÍGUEZ (Universidad Complutense de Madrid)
José Ignacio PALACIOS SANZ (Universidad de Valladolid)
Águeda PEDRERO ENCABO (Universidad de Valladolid)
Miriam PERANDONES LOZANO (Universidad de Oviedo)
Pompeyo JUAN PÉREZ DÍAZ (Universidad de La Laguna)
Adela PRESAS (Universidad Autónoma de Madrid)
Andrea PUENTES BLANCO (Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades-CSIC Barcelona)
Pilar RAMOS LÓPEZ (Universidad de La Rioja)
María RIERA GUTIÉRREZ (Fundación Musical Ciudad de Oviedo)
Jordi RIFÉ I SANTALÓ (Universitat Autònoma de Barcelona)
Carmen RODRÍGUEZ PÉREZ (Universidad de Oviedo)
Lucía RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN (Universidad de Oviedo)
Emili ROS-FÁBREGAS (Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades-CSIC)
Isabel RUIZ DE LA PEÑA (Universidad de Oviedo)
Raquel SÁENZ PASCUAL (Universidad de Oviedo)
María Virginia SÁNCHEZ LÓPEZ (Universidad de Jaén)
VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ (Universidad Complutense de Madrid)
Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (Universidad de Oviedo)
Thomas Ludwig SCHMITT (Universidad de La Rioja)
María del Perpetuo Socorro SUÁREZ LAFUENTE (Universidad de Oviedo)
Pedro Manuel SUÁREZ MARTÍNEZ (Universidad de Oviedo)
Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ (Universidad Complutense de Madrid)
Álvaro TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE (Universidad Complutense de Madrid)
Juan José TUÑÓN ESCALADA (canónigo adjunto al Archivo Capitular de Oviedo)
Luis Manuel VALDÉS VILLANUEVA (Universidad de Oviedo)
Ana VEGA TOSCANO (Universidad Autónoma de Madrid)
Alfredo VICENT LÓPEZ (Universidad Autónoma de Madrid)
Carlos VILLAR TABOADA (Universidad de Valladolid)



Universidad de Oviedo