

# CLICHÉS MUSICALES: VISIONES DE ESPAÑA

VIERNES TEMÁTICOS  
DE OCTUBRE DE 2018 A MAYO DE 2019



# CLICHÉS MUSICALES: VISIONES DE ESPAÑA

VIERNES TEMÁTICOS  
DE OCTUBRE DE 2018 A MAYO DE 2019



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

**E**n gran medida, la identidad de un individuo o de una colectividad se configura a través de la imagen proyectada por otros. Los clichés y los tópicos arrojados sobre un determinado grupo social o cultural contribuyen a forjar imágenes poderosas que terminan por imponerse a la visión que el grupo pueda tener de sí mismo. En el plano musical, han sido muchos los compositores que se han interesado por los ritmos y melodías de países distintos al suyo y han recreado imaginarios sonoros que mezclan folclore y exotismo. Al mismo tiempo, las visiones de un país construidas desde el exterior se han basado en un universo de tópicos musicales que evoluciona a lo largo del tiempo, varía en función de la perspectiva adoptada por cada autor y responde a unos intereses ideológicos distintos en cada caso.

A lo largo de siete conciertos, este ciclo explora diversos clichés musicales asociados a España a lo largo de la historia, con Francia, Rusia y Alemania como principales focos creativos. Mientras que en el Renacimiento la evocación de melodías de danza como *La Spagna* podía ser un símbolo de prestigio, en los siglos XVII y XVIII ciertas danzas de origen hispano (como la folía y la chacona) se convirtieron en clichés válidos para desarrollar composiciones basadas en la técnica de la variación. Por su parte, las aproximaciones a la música española en la primera mitad del XIX están basadas en una mezcla de exotismo, interés antropológico y simpatía por un pueblo en el que parecía subsistir el poso de lo “auténtico”. Sin embargo, en la segunda mitad de la centuria las peculiaridades de la música popular la convertirán en una vía liberadora para trascender el sistema musical occidental. Finalmente, para los compositores de los siglos XX y XXI, la música española será una mezcla de alegría vital y tragedia desgarrada.

**Fundación Juan March**

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles  
y no abandonar la sala durante el acto.*



## ÍNDICE

6

VISIONES DE ESPAÑA: LA MIRADA DEL OTRO

La identidad negociada

*Hispania, caput Europæ*

La mirada exótica

La mirada viajera

París *fin-de-siècle*: de *Carmen* a *Claude de France*

*Spain is different?*

38

12 y 13 de octubre de 2018

RUSIA CANTA A ESPAÑA

44

9 y 10 de noviembre de 2018

VIRTUOSOS VIAJEROS

50

30 de noviembre y 1 de diciembre de 2018

LA VISIÓN RUSA

56

25 y 26 de enero de 2019

LA SPAGNA EN DANZA

64

22 y 23 de febrero de 2019

IMPRESIONES EXÓTICAS

70

29 y 30 de marzo de 2019

FOLÍAS Y CHACONAS

76

24 y 25 de mayo de 2019

EL ESPÍRITU DEL PUEBLO: *SPANISCHES LIEDERBUCH*

85

Selección bibliográfica



# Visiones de España: la mirada del otro

Alberto Hernández Mateos

*Esse est percipi.* Ser es ser percibido. El radical empirismo de George Berkeley (1685-1753), expresado en esta afirmación, manifiesta la imposibilidad de conocer la verdadera existencia de algo (de aprehender su esencia y de reconocer su identidad) al margen de lo que se puede percibir a través de los sentidos. De forma análoga, podemos pensar que la naturaleza y la cultura de una sociedad determinada solo pueden percibirse desde una mirada externa capaz de (re)construirlas a posteriori. A partir de esta premisa, es posible entender la creación de la “música española” como el fruto de una visión forjada desde el exterior; como la (re)creación de un imaginario musical basado en clichés que fueron transformándose en el tiempo y que, en algunos casos, llegaron a ser asu-

midos como propios por los mismos españoles.

A lo largo de estos conciertos se ofrecen siete visiones distintas sobre la *identidad* musical española construida por miradas ajenas; siete miradas procedentes de lugares y épocas diversos, desde el siglo XVI al XXI, que permiten conocer cuáles fueron los tópicos asociados a la “música española”, y cómo esta se fue configurando en torno a un imaginario que, en muchos casos, perdura hasta el día de hoy.

## LA IDENTIDAD NEGOCIADA

El humorista americano Wendell Holmes habla en una de sus obras de los tres Juanes: de Juan tal cual él se cree ser, de Juan tal cual le creen los demás y de Juan tal cual es en la realidad. Y como

Johannes Putsch, *Europa regina*,  
París, 1537

para cada individuo, hay, para cada pueblo, sus tres Juanes. Hay el pueblo español tal y como nosotros, los españoles, creemos que es, hay el pueblo español tal como le creen los extranjeros y hay el pueblo español tal y como es.<sup>1</sup>

Este conocido pasaje unamuniano pone en duda la capacidad de auto-percepción del sujeto. O mejor dicho, erosiona –hasta hacerla desaparecer– toda posibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo de la identidad propia y ajena. Vista bajo esta perspectiva, la *identidad* (esto es, la conciencia de ser diferente de los demás individuos o colectivos) deja de ser única y adquiere una forma poliédrica. Excluida la posibilidad de reconocer la verdadera esencia de una identidad (la identidad de Juan “tal cual es en realidad”, o del pueblo español “tal y como es”), quedan solo dos vías para acceder a su conocimiento: a través de uno mismo –lo que ineludiblemente dará una imagen subjetiva de la identidad en cuestión– o a través de los otros. La visión que *yo* tengo de mí mismo y la visión que *el otro* tiene de mí se convierten, por tanto, en las dos únicas miradas desde las que es posible reconstruir la identidad (la imagen) de una persona o de una colectividad.

La identidad emerge, así, como el resultado de una negociación entre la imagen que el sujeto proyecta de sí mismo y la imagen que los otros proyectan sobre él. Lógicamente, estas últimas distan de ser objetivas o imparciales: lo más común es que se basen en pre-

juicios y en un conocimiento incompleto de la realidad, cuando no que estén sustentadas en intereses encaminados a perjudicar o beneficiar al sujeto. En este sentido, es bien conocido el caso de Oriente, cuya imagen fue construida desde Europa primero, y desde Estados Unidos más tarde. En su ya clásico ensayo *Orientalismo* (1978), Edward Said (1935-2003) expone una larga tradición de visiones sesgadas (e incluso falsas) de Asia y del Próximo Oriente que habrían contribuido a asentar el dominio y la autoridad occidental sobre esta región. Este mismo proceso ha sido observado en relación con los Balcanes, cuya identidad se construiría a comienzos del siglo xx a partir de los atributos que proyectan sobre esta región otros países europeos. La acentuación de las diferencias entre esta península y el resto del continente (es decir, el hecho de presentar a los Balcanes como un *otro dentro de Europa*) serviría –según autores como Maria Todorova– para reforzar la propia identidad europea y tendría importantes consecuencias políticas *a posteriori*.

Además, elementos como la situación geográfica, que en apariencia serían intrínsecos a la identidad colectiva de un pueblo, son también susceptibles de experimentar cambios en función de la imagen proyectada y autopercebida. Un caso paradigmático de esta geografía imaginaria es Rusia, que a finales del siglo xviii dejó de ser identificada como la “luz proveniente del norte” para convertirse en la “reina del este”, en un relato que reforzaría

su imagen como puente con el oriente lejano y que se mantiene en nuestros días. Pero no es el único ejemplo: el grado de europeidad de países como España –su grado de pertenencia a la cultura occidental– constituye uno de esos factores negociables de la identidad colectiva que varían en función del momento histórico y de la perspectiva ideológica desde la que se proyectan unos determinados atributos. Así, en determinados momentos, la península ibérica podrá estar situada en el sur de Europa; en otros, constituirá la parte más occidental del continente; y en otros quedará fuera del mismo, bien formando parte de África, bien quedando englobada en ese oriente “imaginario” al que se refería Said, en virtud de su sustrato árabe y bárbaro.

La identidad y sus atributos son, por tanto, realidades líquidas que pueden emerger tras una negociación entre la visión que el sujeto tiene de sí mismo y la visión que el otro proyecta sobre él. Sin embargo, también puede suceder que la identidad percibida emerja sobre todo de la imposición de una serie de atributos que se proyectan desde el exterior. Asumiendo que la música es uno de los elementos que forman parte de la cultura de un colectivo humano, y que la cultura forma parte de la identidad de un sujeto social, podemos plantearnos por qué unas músicas llegan a adquirir un carácter identitario y otras no, cómo llegan a asociarse unas músicas con la identidad de una nación y, sobre todo, por qué una serie de compositores extranjeros se interesarían por componer músicas “propias” de una colectividad a la que no pertenecen.

En el año 1537, Johannes Putsch publica uno de los primeros mapas en los que Europa se muestra como un continente autónomo. Esta representación cartográfica, conocida con el nombre de *Europa Regina* o *Europa Virginis*, se haría enormemente popular en la segunda mitad del siglo xvi (ver p. 6). El mapa de Putsch presenta el continente con la forma de una doncella cuyos pies se sitúan en el mar Negro (Póntos Eúxinos, en griego) y cuya cabeza corresponde con la península ibérica (entonces denominada “España”; debe tenerse en cuenta que hasta el siglo xviii todos los pueblos de la península, incluyendo a Portugal, eran denominados “españoles”). Es evidente que la imagen estaba concebida como una glorificación de la dinastía de los Habsburgo; de hecho, aparece portando la corona carolingia y los símbolos del Sacro Imperio Romano (el cetro y el orbe), y tiene en su corazón a Bohemia, territorio centroeuropeo que acababa de incorporarse a sus dominios.

Esta representación ginecomórfica atribuye un importante papel a la península ibérica, que quedaría unificada políticamente en 1581 bajo el cetro de Felipe II. No en vano, la monarquía hispánica se hallaba en la cumbre de su poder: tras el descubrimiento de América y la unificación religiosa y política de los reinos peninsulares, España era percibida como la cabeza rectora de Europa y su cultura era imitada con profusión. Incluso la sobria indumentaria “a la española” llegó a imponerse entre la aristocracia europea como sím-

1. Miguel de Unamuno, “El individualismo español” [1902], *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1942, vol. I, p. 423.

bolo de estatus; después de todo, fijar de forma duradera el color negro en los tejidos era muy complicado, y uno de los tintes más eficaces –y caros– era el que se obtenía con el palo de campeche, de origen americano, al que solo tenían acceso los españoles. Un documento de finales del siglo XVI, redactado a propósito de unas negociaciones entre los gobiernos francés y español, retrata a los españoles como serios, adustos, vestidos de negro y nada amigos de fiestas o distracciones, en contraste con los franceses, que visten trajes coloridos y organizan una espléndida cena amenizada con música a la que los españoles deciden no asistir “porque tienen que madrugar”<sup>2</sup>.

La identidad sonora de España aparecerá entonces vinculada a su monarquía. Así, una obra como *Mille regretz* de Josquin Desprez, asociada a la imagen de Carlos V y conocida popularmente como *La canción del emperador*, se convertirá en un auténtico éxito global. Pero si hay un tema musical que pueda asociarse a España entre los siglos XV y XVII este es *La Spagna* (que protagoniza los conciertos de los días 25 y 26 de enero de 2019). Esta melodía anónima, de posible origen castellano, era en principio una *bassa danza* y apareció impresa por primera vez en un tratado de danza italiano: el *Libro dell'arte del danzare* (1455) de Antonio Cornazano, donde es significativamente titulada *El Re de Spagna* [*El rey de España*]. Posteriormente aparecerá en tratados de danza fran-

Juan Caramuel Lobkowitz,  
*Philippus Prudens*, Amberes, 1639.

ceses como *L'art et instruction de bien dancier* (c. 1488) de Michel Toulouze, y en diversas elaboraciones polifónicas (se han localizado ocho anteriores al año 1520). Además, sirvió como *cantus firmus* en obras como la *Missa “La Spagna”* (1506) de Heinrich Isaac, y se convirtió en un motivo recurrente sobre el que realizar variaciones: si a Costanzo Festa se le atribuyen 120 contrapuntos sobre esta melodía, Giovanni Maria Nanino fue capaz de elaborar 157 contrapuntos y cánones basados en *La Spagna*.

De igual modo, otras danzas de origen español se difundirán por toda Europa en los siglos XVI y XVII. Es el caso de la española, que apareció por primera vez en el tratado *Il ballarino* (1581) de Fabritio Caroso, para convertirse en uno de los temas de variación favoritos de laudistas (Negri), guitarristas (Montesardo, Ricci) y teclistas (Frescobaldi, Storace, Farnaby). Por otra parte, la expansión del Imperio español hizo surgir danzas de carácter mestizo como la zarabanda o la chacona, que nacieron en América y llegaron rápidamente hasta la península, desde donde pasaron a Italia (en gran parte dominada por España) para extenderse luego por todo el continente. Una vez allí serían asimiladas por compositores e intérpretes y perderían su carácter danzado para incorporarse, es-

2. Fernando R. Lafuente, “El Quijote como estereotipo de las Españas”, Nicaso Salvador Miguel y Santiago López-Ríos (eds.), *El Quijote desde el siglo XXI*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 247.



tilizadas, a las suites instrumentales, que eran un compendio de los gustos “nacionales” de la época. Después de todo, los modernos conceptos de “nación” y “nacionalismo” aún no habían sido acuñados, y el concepto de “estilo musical” no era asociado a una identidad, sino que era un recurso abierto a cualquier compositor europeo.

En el conjunto de estas danzas españolas, la folía merece un capítulo especial (29 y 30 de marzo de 2019). En pureza, la folía no es una danza española, ya que nació en Portugal a finales del siglo xv. Sin embargo, se expandió por toda Europa en los siglos xvi y xvii, a menudo con el nombre de “folías de España”, y quedó asociada de manera indisoluble a la imagen del país. Es posible que en esta confusión tenga que ver el hecho de que el término España fuera entonces sinónimo de Iberia, pero también estaría relacionada con la ya mencionada incorporación de Portugal a la corona de los Austrias españoles; una unión que se mantuvo vigente entre 1581 y 1640. El frontispicio del opúsculo *Philippus Prudens* (1639) de Juan Caramuel Lobkowitz, en el que el león español clava sus garras con saña en el dragón portugués, refleja gráficamente el carácter agresivo de dicha unión en algunos momentos (ver p. 11). Una agresividad que podría llegar a anular la identidad portuguesa, hasta el punto de difundir como española una danza de origen luso.

La controvertida actuación internacional de España, unida al declive de la dinastía de los Habsburgo y a una campaña de desprestigio contribu-

yó al deterioro la imagen del país en el exterior a lo largo del siglo xvii; un deterioro que se mantiene durante el siglo posterior a pesar de los esfuerzos reformistas de la administración borbónica. Precisamente, estos tímidos intentos reformadores dieron lugar a una crisis de identidad en el interior del país, ya que, mientras una parte de las élites apostó por alcanzar la modernidad asimilándose a los usos y costumbres europeos, otro sector prefirió defender la idiosincrasia española y enfatizar las diferencias con Europa.

Este conflicto identitario acabará por reflejarse en el exterior, donde la imagen de la música española va alejándose de las folías y chaconas y pasa a identificarse con géneros emblemáticos del “casticismo” como el fandango o el bolero. En numerosas ocasiones, el empleo de estos géneros de baile tiene una intención caricaturesca de lo español –a menudo bajo el estereotipo del donjuán, como sucede en el ballet *Don Juan* de Gluck o en *Le nozze di Figaro* de Mozart–, en consonancia con lo que plantean numerosos textos de la época, en los que se insistía en la incapacidad de España para regir su imperio y se acusaba a los españoles de ser fanáticos y perezosos. En 1721, Montesquieu llegaba a afirmar que:

... cuando un hombre tiene cierto mérito en España, como el de poder añadir a las calidades que llevo dicho la de ser dueño de una espada larga o de haber aprendido de su padre el arte de hacer rabiari una disonante guitarra, ya no trabaja más.<sup>3</sup>

Medio siglo más tarde, en 1773, Richard Twiss se asombraba de que en España y Portugal las casas estuvieran numeradas y las calles iluminadas y empedradas. Y en 1782, Nicolas Masson de Morvilliers se preguntaba retóricamente qué debía el mundo a España<sup>4</sup>. La traducción de su texto al castellano no pasaría desapercibida, dando lugar a vehementes reacciones en las que, con desigual fortuna, se reivindicaban los méritos científicos y literarios de España. Pero todo estaba a punto de cambiar radicalmente.

### LA MIRADA EXÓTICA

En las últimas décadas del siglo xviii se produce un renovado interés por la música popular (llamada entonces “música nacional”). Desde años atrás, los pensadores británicos habían comenzado a ensalzar categorías estéticas alejadas de la norma clásica como las de lo sublime (es decir, lo grande, lo violento, lo terrorífico) y lo pintoresco (o sea, lo que sorprende por su singularidad, su tipismo o su carácter caprichoso). En Alemania, movimientos como el *Sturm und Drang*, y en particular filósofos como Herder, adoptarán este tipo de discurso y se interesarán por la literatura y la música de tradición oral.

Será entonces cuando surja el concepto de *Volksgeist* [espíritu del pueblo], que hace alusión a aquellas fuer-

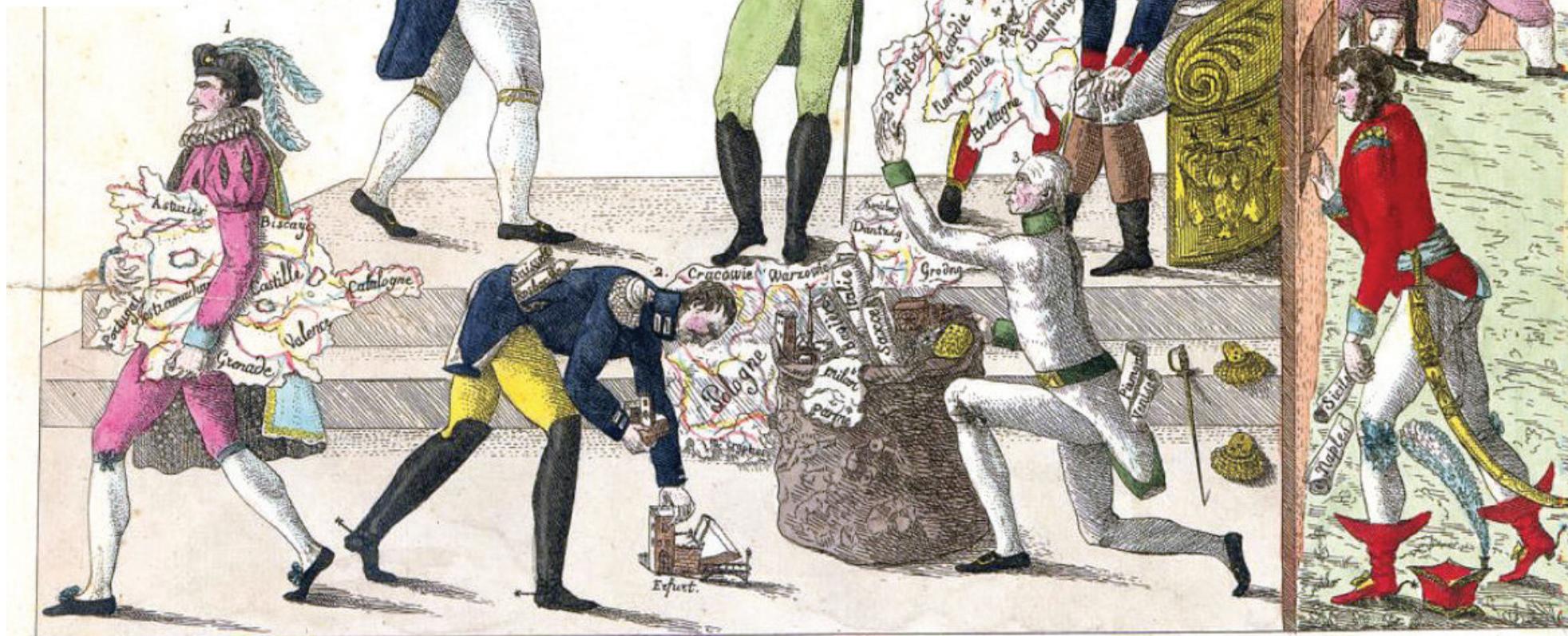
zas creativas que subyacen en el espíritu de un pueblo y que contribuyen a forjar su identidad cultural (en particular, musical y literaria). La proliferación de colecciones de canciones escocesas o irlandesas en los últimos años del xviii estará directamente vinculada con este movimiento intelectual que reivindica lo popular. Pero en las colecciones de “canciones nacionales” también habrá espacio para las españolas: baste citar el ejemplo de Beethoven, quien incluyó cuatro canciones con texto en castellano en su colección *23 Lieder verschiedener Völker WoO 158a*: tres seguidillas boleras (“Yo no quiero embarcarme”, “Como una mariposa” y “Una paloma blanca”) y una tirana (“La tirana se embarca”).

La transición al nuevo régimen sería traumática en España. La presencia de los ejércitos napoleónicos hubo de resultar particularmente humillante: habían pasado cien años desde la última guerra en suelo ibérico y en el país no existía memoria de una invasión militar semejante. Por ello, aunque el conflicto bélico fuera parte de una guerra a escala europea, tuvo también el carácter de guerra civil, en el transcurso de la cual se produjo el nacimiento de la nación española como sujeto político. Los militares franceses e ingleses que intervinieron en la península pudieron tomar contacto de primera mano con un país que conocían solo a través de los tópicos. En

4. “España”, *Encyclopédie Méthodique: Géographie Moderne*, París, 1782, vol. I, pp. 554-568. En realidad, el texto de Masson de Morvilliers critica la incapacidad de los gobernantes, el omnímodo poder eclesiástico y la férrea censura inquisitorial, al tiempo que ensalza las virtudes del pueblo español y concluye señalando cómo en su tiempo se habrían producido notables avances que parecían anunciar un futuro esperanzador para España.

3. Montesquieu, “Carta 78”, *Cartas persas*.

Imagen satírica que muestra la restauración en Europa tras el Congreso de Viena (1814): ocho monarcas desmontan y reordenan el mapa del continente mientras oficiales del Imperio napoleónico salen por la puerta de atrás. Fernando VII, con una vestimenta anacrónica, lleva el mapa de la península ibérica y se lamenta por la mala situación de su reino.



(1) Elle est en bien Mauvais état. (2) On l'ontrouve Son bien on le prend. (3) il me faut encore Ceci (4) Mais pourtant ce la doit être à moi (5) Acceptez toujours ceci vous perdrez le reste après (6) Grâce à vous je n'ai pas rien (7) Depuis longtemps j'y travaillais. (8) Voyons ce qui me laisseront. (9) Alors nous en avant que l'on nous le dise. (10) Mais de quel côté. (11) Surtout moi je Connais Cette porte  
signifié de la... Gr. del imprimé

sus visiones mezclarán la simpatía por un pueblo que se había enfrentado al invasor con valentía en ausencia de su rey y la curiosidad por los aspectos más pintorescos de la cultura hispana. Por otra parte, la reacción absolutista y los acuerdos emanados del Congreso de Viena –en los que España jugó un penoso papel (ver pp. 14-15)– llevaron al exilio a un buen número de españoles, entre los que se cuentan literatos y músicos, y favorecieron la presencia en España de un nuevo contingente militar extranjero (el de los Cien Mil Hijos de San Luis) que, una vez más, tuvo ocasión de entrar en contacto con las costumbres de la población autóctona.

En esta época el interés alemán por España fue principalmente literario. Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder o Johann Wolfgang von Goethe expresaron su admiración por el teatro áureo español (en particular, por Calderón de la Barca), pero también se mostraron interesados por la poesía popular. Para estos autores, la literatura española constituía una vía de escape al Clasicismo que había marcado el siglo XVIII. Por su parte, el filósofo Baltasar Gracián despertaría la admiración de Arthur Schopenhauer (quien tradujo al alemán su *Oráculo manual y arte de prudencia*) y, más tarde, de Friedrich Nietzsche, quien afirmó: “Europa no ha producido nada más fino ni más complicado en materia de sutileza moral”. En esta corriente hispanista cabe enmarcar la publicación, en 1852, del *Spanische Liederbuch*, una colección de poemas y canciones españoles (y portugueses) traducidos al alemán por Emanuel

Geibel y Paul Heyse. Estos textos inspiraron a Robert Schumann, Johannes Brahms y, particularmente, a Hugo Wolf, que entre 1889 y 1890 publicó una colección de 44 *Lieder* basados en ellos (se interpretarán los días 24 y 25 de mayo).

Al mismo tiempo, España comenzó a ser frecuentada por algunos viajeros que buscaban lo exótico en un país atrasado, destruido tras la guerra, con un imperio en plena descomposición, atravesado por caminos supuestamente plagados de bandoleros (cuya ausencia sorprendería a Gautier), en el que se imponían el fanatismo y la superstición encarnados en una Inquisición que se mantendría vigente hasta 1834. En esta exotización de la imagen de España ocuparán un lugar no menor las raíces musulmanas del país, evocadas por Washington Irving en sus *Cuentos de la Alhambra* (1832). Pero la inspiración morisca había aparecido antes en escritores como Chateaubriand, autor de *Las aventuras del último abencerraje* (escrito en 1810 y publicado en 1826), donde se incluye una escena de seducción en la que una cristiana baila –castañuelas en ristre– una zambra que incluye rasgos típicos de la música española, “compuesta de suspiros, de movimientos vivos, de estribillos tristes y de cantos súbitamente interrumpidos”, y en la que se ofrece “una mezcla extraña de regocijo y melancolía”. Del mismo modo, Victor Hugo (que había conocido España de primera mano), no dudará en afirmar en *Les orientales* (1829): “España es todavía el Oriente, España es medio africana y África medio asiática”.

La imagen de España se construía desde París, y en parte lo hacía gracias a la nutrida presencia de músicos españoles en la capital francesa. Entre ellos figuraba de manera destacada el cantante Manuel García, determinante en la difusión de tipos hispanos como el del contrabandista (a partir del famoso polo *Yo que soy contrabandista*, de su ópera *El poeta calculista*) y de géneros musicales como la canción española (o andaluza), basada en los ritmos del bolero, del fandango o del polo. Otros compositores como José Melchor Gomis o Salvador Castro de Gistau y guitarristas como Fernando Sor, Dionisio Aguado o Trinidad Huerta, con una gran proyección internacional, contribuyeron a difundir los clichés asociados a la música española, principalmente a partir de los llamados “aires nacionales” (boleros, seguidillas y tiranas, principalmente) y del repertorio guitarrístico.

Con todo, la mixtificación de lo español como frontera entre civilización y barbarie acabó adquiriendo un importante componente de género, y España pasó a identificarse con una exótica *femme-fatale* capaz de seducir con sus primitivas danzas (es decir, con su cuerpo) de ritmos morunos. Tal imagen se vería reforzada en el arquetipo de la gitana (claro antecedente de *Carmen*), muy de actualidad en la Francia de los años treinta, que permitía enfatizar los aspectos más “salvajes” de la cultura española. Las mujeres españolas (España, al fin y al

cabo) eran descritas como seductoras y seducidas, poderosas y violentas... y a menudo imaginadas con un puñal en la liga. Por ello, debían ser domeñadas por la “civilización”. Se completaba entonces esa “meridionalización” de España denunciada por Unamuno, que años más tarde llamaría a acabar “... de una vez con esa España pintoresca y falsa [...] con esa España artificial de los turistas franceses”<sup>5</sup>.

En esta sublimación del imaginario literario en torno a la danza jugarían un papel fundamental figuras como la de Fanny Elssler, bailarina austriaca que incluyó diversos bailes de supuesto origen popular en sus espectáculos. Precisamente, uno de los bailes de mayor éxito para la Elssler fue el de la cachucha, una danza no estrictamente popular (derivaba de la escuela bolera), que había gozado de cierta notoriedad en España. Elssler lo incluyó en 1826 como un número en su ballet *Le Diable boîteux*, y desde entonces pasaría a ser considerada un epítome de lo español, con una coreografía que se convertiría en un clásico del ballet romántico. De este modo, la difusión de unos movimientos de baile supuestamente españoles en los escenarios europeos contribuyó a crear una serie de clichés asociados a la música española, caracterizada a su vez por un catálogo de rasgos melódicos y técnicos (el uso de la cadencia frigia, los grupetos, las terceras descendentes) pero, sobre todo, por un marcado carácter rítmico.

5. Miguel de Unamuno, “Pordiosería”, *La Nación* (4 de octubre de 1906). Reproducido en: Miguel de Unamuno, *De patriotismo espiritual. Artículos en “La Nación” de Buenos Aires. 1901-1914*, edición y notas de Victor Ouimette, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, pp. 65-69.

En los salones y en las salas de concierto, donde el exotismo no podía transmitirse de forma corporal mediante el vestuario y el baile, corresponderá a la música en exclusiva recrear aquella imagen de la España imaginaria. Y el bolero, en sus más diversas formas, se convertirá en el género evocador de lo español por excelencia. En 1833, y en París –no podía ser en otro lugar–, Chopin compone su *Bolero Op. 19*. El patrón rítmico de esta danza, idéntico al de la polonesa, no le era del todo ajeno. Pero es posible que, al decidirse por este título, el compositor polaco estuviera expresando su simpatía por un país que, como el suyo, se había situado en la periferia europea.

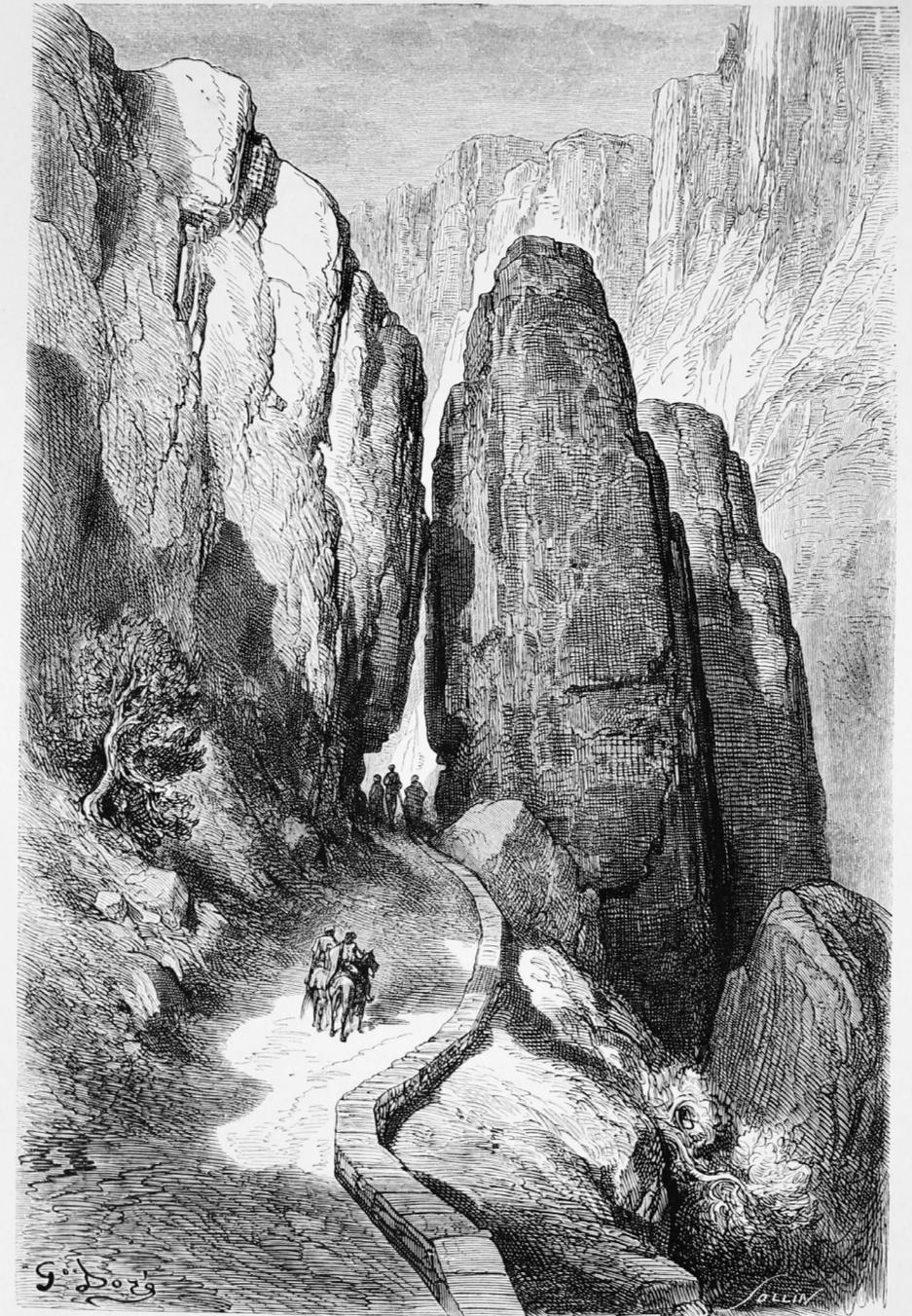
De manera análoga, el interés por el bolero en los años treinta y cuarenta llegará hasta la capital del Imperio ruso: en los salones de San Petersburgo podrá escucharse un buen número de boleros compuestos por autores eslavos, a menudo basados en textos del poeta nacional por antonomasia, Aleksandr Pushkin. La sociedad rusa había experimentado una gran simpatía por España desde la época de las guerras napoleónicas; al fin y al cabo, los ejércitos franceses habían encontrado su tumba en los dos confines del continente (la península ibérica y Rusia). Pero, a diferencia de lo que ocurría en Francia, las letras de estos boleros rusos tendrán un marcado carácter masculino y evocarán el mundo heroico o el de la conquista amorosa. En pocos años, rusos y franceses tendrían ocasión de acceder a España de un modo más directo y conocer su música de primera mano.

## LA MIRADA VIAJERA

El Grand Tour, que llevó a numerosos jóvenes aristócratas –sobre todo británicos– a conocer Europa entre 1750 y la década de 1820, aproximadamente, no solía adentrarse en la península ibérica. Con Francia, Suiza e Italia como núcleo de su itinerario, los viajeros podían penetrar, además, en tierras neerlandesas, belgas o alemanas. En contadas ocasiones el viaje iba más allá de Nápoles, si bien existen excepciones como las de James Boswell –que incluyó a Córcega en su itinerario– o la de Chateaubriand –que se internó en Oriente Próximo y llegó hasta Constantinopla y Jerusalén–. Sin embargo, existen notables excepciones de viajeros que en las décadas finales del XVIII y las primeras del XIX se internaron en España y Portugal (concebidas como una unidad a estos efectos) con el objetivo de conocer este territorio.

El interés cultural guió los pasos de Giuseppe Baretti (que viajó por España, Portugal y Francia entre 1761

Gustave Doré, *Défilé du Despeñaperros, dans la Sierra Morena*, Jean Charles Davillier, *L'Espagne*, París, Hachette, 1874. La imaginaria viajera de la España decimonónica tenía en el paso de Despeñaperros, puerta de entrada de Andalucía, una de sus estampas predilectas. En ella se unían la sublimidad y la reciedumbre del paisaje, el afán aventurero de transitar por caminos inhóspitos y mal mantenidos y el riesgo de sufrir un asalto a manos de los bandoleros.



DÉFILÉ DU DESPEÑAPERROS, DANS LA SIERRA MORENA (page 461).

y 1769), Richard Twiss (1772-1773), William Beckford (1834) o Théophile Gautier (1840), entre otros. Razones médicas llevarían a Richard Ford –autor de la primera guía para viajeros en España– a instalarse en el país entre 1830 y 1833, mientras que George Borrow recorrería los caminos de España y Portugal entre 1835 y 1840 movido por un afán misionero. El paulatino desarrollo del ferrocarril, que acortó las distancias y aceleró el tiempo, junto con las políticas aperturistas del periodo isabelino, favorecieron una mayor integración del país en los mercados europeos y facilitaron la presencia de músicos extranjeros (particularmente pianistas) en suelo hispano. Pionero en estos viajes fue Franz Liszt, que llegó a la península en una gira promovida por la firma de pianos Boisselot. Movido por un cierto afán de aventura, el pianista ofreció recitales entre 1844 y 1845 en Madrid, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Lisboa, Gibraltar, Málaga, Valencia y Barcelona. No era raro que, siguiendo la costumbre de la época, improvisara en sus conciertos fantasías basadas en melodías populares o en piezas compuestas por maestros locales (así lo hizo en Córdoba, donde improvisó una fantasía a partir de una obra de Mariano Soriano Fuertes). Además, años después de su gira, compondría una *Rapsodia española* basada en el esquema de la folía, algo que no deja de ser sorprendente, ya que esta danza tenía un carácter más histórico que popular en aquel momento (esta obra, junto con las compuestas por otros pianistas viajeros, podrá escucharse los días 9 y 10 de noviembre de 2018).

En 1848 llegaría a España uno de los grandes rivales de Liszt, el pianista ginebrino Sigismund Thalberg, quien, como el húngaro, se presentó ante el público madrileño en el Palacio de Villahermosa (sede del Liceo Artístico y Literario). Poco más tarde recorrería el país Louis Moreau Gottschalk. Este pianista se había trasladado a París desde su Nueva Orleans natal en 1841, llamando la atención tanto por su exotismo (no era habitual que un músico de la Luisiana llegara hasta Europa para continuar su formación) como por su técnica virtuosa. En 1845, con apenas dieciséis años, Gottschalk ofreció un recital en la Sala Pleyel que le valdría el reconocimiento de Chopin. Sin embargo, su éxito como compositor no llegaría hasta 1849 gracias a una serie de piezas de evocación tropical; no en vano, su madre era haitiana y él desarrollaría un fuerte afecto por la región caribeña (más tarde llegaría a pasar varios años en Cuba –por entonces una provincia española–, donde trabó una profunda amistad con el pianista y compositor Nicolás Ruiz Espadero y estrenó una zarzuela titulada *Escenas campestres cubanas*).

Gottschalk llegó a la península en 1851, y lo hizo precedido de una amplia campaña en la prensa preparada por su secretario, Eugène Gouffier. El pianista gozó de la protección de Isabel II, que le nombró caballero de la Orden de Isabel la Católica y le otorgó la Gran Cruz de Carlos III (la más alta condecoración civil que puede ser otorgada en España). Pasó once meses en el país –cinco de ellos en Madrid– y llegó a majenarse con fluidez en castellano. Su gran éxito fue en parte facilitado

por sus improvisaciones y obras basadas en temas populares españoles, de entre las que cabe destacar su sinfonía para diez pianos (!) *El sitio de Zaragoza*, que interpretó en el Teatro del Príncipe en 1852 (la partitura se ha perdido; se conserva un arreglo realizado por Ruiz Espadero y publicado con el título de *La jota aragonesa, capricho español*), así como un buen número de piezas de inspiración andalucista y escritura virtuosa.

Otro de los grandes pianistas virtuosos llegados a España sería el húngaro Oscar de la Cinna. Este discípulo de Karl Czerny, compañero de estudios de Liszt, llegó a Madrid en 1855 y tuvo un importante papel en la difusión de Beethoven, ya que realizó las primeras interpretaciones públicas de sonatas de Beethoven que se han podido documentar en España. Tras haber residido en Francia, Inglaterra y Portugal, De la Cinna se instaló en Mallorca en 1866, y un año más tarde se casó con la española Cecilia Esteva. Desde entonces mantuvo diversas residencias en España y falleció en Jerez de la Frontera en 1906, tras haber sido nombrado barón de la Cinna y conde de Marks. En su abultado catálogo figuran piezas con títulos como *Serenata andaluza*, *Jota aragonesa*, *Tres serenatas vascas*, *Estudiantina andaluza* o *Recuerdos de Galicia*, que dan idea de la gran importancia que tuvo la música popular española en su inspiración.

Tras De la Cinna llegarían algunos virtuosos más, como el gran Henri Herz, que llegó a la península en 1857 tras haber actuado en Estados Unidos, México y diversos países del Caribe. En

su gira española, Herz utilizó un piano construido en su propia fábrica de instrumentos, lo que llamó la atención de la crítica y sirvió de indudable acicate publicitario. Como recuerdo de su paso por el país compuso *Los encantos de Madrid: introducción y bolero*, una partitura que dedicó a la monarca: Isabel II.

El éxito de estos virtuosos se debía, en primer lugar, a sus capacidades técnicas, que les permitían abordar un exigente repertorio con el que sorprendían a su auditorio. Sin embargo, no menos importantes eran sus capacidades para empatizar con sus públicos. En este sentido, uno de los medios más eficaces para lograr la simpatía de los oyentes consistía en utilizar estrategias de identificación mutua. Y, en este contexto, el empleo de temas populares como punto de partida para sus improvisaciones constituía un valioso recurso que fue explotado hasta la saciedad por estos intérpretes. En algunos casos, las improvisaciones eran llevadas más tarde al papel, interpretadas en sucesivas giras por todo el orbe y comercializadas por la boyante industria editorial de la época, lo que contribuía a difundir los tópicos musicales asociados con un determinado territorio. Un caso paradigmático de esta difusión es el motivo de la jota aragonesa, recogido en diversas colecciones de cantos populares españoles y empleado en innumerables composiciones (entre ellas, la ya citada *Rapsodia española* de Liszt). Al mismo tiempo, la moda de la música española (o húngara, o eslava...) daría lugar a obras compuestas por virtuosos que nunca pisaron España.

Que la empatía con el público era básica para triunfar como virtuoso lo demuestra la nefasta experiencia vivida por Alexandre Édouard Gorla en Madrid el 27 de abril de 1859. En esa fecha, el pianista francés ofrecía el concierto estrella de su gira española. Todo parecía ir bien hasta que, en el descanso del recital, se difundió una polémica carta, supuestamente escrita por Gorla y publicada en un periódico satírico galo, en la que menospreciaba a la sociedad española basándose en una serie de tópicos abiertamente xenófobos. La reacción del público obligó a Gorla a detener el concierto, suspender su gira y, por petición del embajador francés, regresar a París, donde murió unas semanas más tarde. Este hecho haría aumentar la animadversión que algunos sectores franceses sentían hacia España, con discursos alimentados en lo más oscuro de la leyenda negra.

Al margen de los virtuosos, llegaron al país en aquella época compositores como Mijaíl Glinka. El músico ruso, que se había sentido atraído por España desde su juventud, partió desde París en mayo de 1845 y, tras cruzar la frontera por Irún, realizó un largo viaje de dos años, deteniéndose en Pamplona, Valladolid, Madrid, Granada, Murcia y Sevilla, entre otras ciudades. El tipo de viaje realizado por Glinka tiene un carácter muy distinto de los viajes realizados por los virtuosos. El compositor estaba sinceramente interesado en encontrar la “auténtica” música popular española para, a partir de ella, construir una música que trascendiera los géneros del cuarteto y la sinfonía (demasia-

do eruditos para el gran público), así como las composiciones virtuosísticas (demasiado insustanciales). Durante su viaje, Glinka aprendió castellano, se detuvo durante extensos periodos en las ciudades que iba visitando, tomó contacto con los habitantes del país, asistió a importantes eventos y anotó diversas melodías en el denominado “Álbum español”.

Al terminar su periplo ibérico, Glinka utilizaría algunas de las melodías escuchadas en boca de personajes populares, en los salones de la burguesía o en los fastos callejeros para componer obras como su *Capricho brillante sobre la jota aragonesa* (basada en el ya famoso tema de la jota, que escuchó en Valladolid), o sus *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*. Pero, más importante aún, Glinka desarrolló un pensamiento que unía España y Rusia en un vínculo especial. Esta idea sentaría las bases de una línea ideológica explotada por Balákirev y sus discípulos (César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín), admiradores de Glinka y creadores de un nacionalismo musical ruso que, como el nacionalismo musical español pocos años más tarde, enfatizaba los elementos menos “europeos” (es decir, más “orientales”) de la música rusa.

En este contexto, se refuerzan los nexos entre los dos pueblos periféricos y conscientes de su periferia, y los músicos rusos comienzan a concebir a España como el reverso de sí mismos. Desde los años ochenta, y a menudo sirviéndose de las melodías recopiladas por Glinka y heredadas (en su sentido más literal) por Balákirev,

los compositores eslavos comenzarán a crear coloristas imágenes sonoras de España, como la *Obertura sobre un tema de marcha española* de Balákirev. Nikolái Rimski-Kórsakov, por su parte, se basará en algunas melodías recogidas por José Inzenga en su cancionero *Ecos de España* (1874) para componer el *Capricho español*, estrenado en San Petersburgo y acogido con gran éxito en París durante la Exposición Universal de 1889. Concebido en origen como una fantasía para violín y orquesta, el *Capricho* se divide en cinco secciones que emplean melodías típicas de distintos lugares de España (una selección de estas obras de autores rusos se podrá escuchar los días 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2018).

En última instancia, el nacionalismo musical ruso jugaría un papel catalizador en el desarrollo del nacionalismo musical español. Y uno de sus capítulos más significativos sería la relación epistolar establecida entre Felipe Pedrell y César Cui desde 1893 hasta 1912. En *Por nuestra música* (1891), manifiesto del nacionalismo musical español, Pedrell realizaba numerosas alusiones a *La Musique en Russie* (1878-1880), texto de Cui en el que exponía las claves del nacionalismo ruso. Por su parte, Cui destacaría los enormes paralelismos existentes entre sus obras y las de Pedrell, y favorecería la programación de música española en Rusia. En particular, en enero de 1898 haría interpretar en San Petersburgo unos “cantos populares españoles auténticos”, cuyas partituras le habían sido enviadas por Pedrell. La conexión

entre los dos extremos del continente, entre dos países en los límites entre la civilización y la barbarie, unidos por su común sustrato “oriental”, quedaba plenamente establecida.

#### PARÍS FIN-DE-SIÈCLE: DE CARMEN A CLAUDE DE FRANCE

La España de charanga y pandereta,  
cerrado y sacristía,  
devota de Frascuelo y de María,  
de espíritu burlón y de alma quieta,  
ha de tener su mármol y su día,  
su infalible mañana y su poeta.<sup>6</sup>

En 1891, el compositor Tomás Bretón consiguió estrenar su ópera *Los amantes de Teruel* en Viena. La reseña redactada por Eduard Hanslick, patriarca de la crítica germana del momento, fue muy negativa. En su texto, Hanslick se sorprendía de que Bretón hubiera renunciado a utilizar “melodías nacionales españolas”, algo con lo que –según el crítico– podría haberse convertido en “portavoz musical de su pueblo”. Resulta inimaginable una crítica similar dirigida a un músico alemán, francés o italiano. Sin embargo, a los compositores de la periferia europea se les exigía renunciar al lenguaje internacional y aportar *colour locale* a sus obras.

Después de todo, España era percibida como un país con escaso peso internacional y aún sacudido por fuertes tensiones internas, con anacrónicos reyes carlistas y monarcas de importación. Así lo dibujan los mapas satíricos de la época. Uno de ellos, pu-

6. Antonio Machado, “El mañana efímero”, *Campos de Castilla*, 1917.

# Europe

L'EUROPE. — Cinqième partie du monde à laquelle les équilibristes font toujours perdre son équilibre. Très-momencé en ce moment est équilibré! Comme toujours.

L'ANGLAETERRE. — Elle aussi est la première nation du monde, de par le coton. Amie des forts, pourvu qu'ils soient très-forts, protectrice des faibles, pourvu qu'ils soient très-faibles. Ouverte au comptant, civilisation avec escompte. On y traite de gré à gré pour les révolutions au dehors sur la base du libre échange. Séparée de la France par le *Times* et la Manche.

LA BELGIQUE. — Les voisins de tout le monde, le refuge de tout le monde... et qui a une centaine pour dévoués. Nation honnête et bien honteuse! Toutes les passions leur étant interdites, elle vit tranquille. On y est convenu d'être catholique d'un côté et libéral de l'autre... et on se jette les livres de messe par la tête. Histoire de samson!

LA HOLLANDE. — C'est toujours Téniers, van Ostade, Potter, Ruysdaël, et le schiedam, et la banque et les tulipes, et la lagage, et les autres peints... et un roi... parce que dans une bonne maison il faut bien un roi.

LE DANEMARK. — Me méfioy avec la Prusse qui l'accuse d'impétolement... et de troubler son oeu.

LA PRUSSE... C'est l'Allemagne maintenant... L'ALLEMAGNE... C'est la Prusse... un peu la Bavière... tout soit pour le Wurtemberg... la Saxe à demi... Bado et les provinces rhénanes tout à fait... et ce qui viendra... L'Allemagne c'est toute la terre, elle met 365 jours à faire sa révolution autour du soleil qui est allemand, elle a une lune qui est allemande; M. Bismark lui en promet une autre. On y mange du civet de lièvre à la comète de fraises, ses vinaigres sont très-estimés et remplacent avantageusement le vin.

LA RUSSIE. — C'est aussi la première nation de l'Europe et du monde, puisque le czar le veut. Les Russes sont très-heureux, puisque le czar le veut, très-civilisés, puisque le czar le veut... et ils conquerront toute la terre, puisque le czar le veut, pour y répandre la civilisation et l'orthodoxie, puisque le czar le veut...

LA TURQUIE. — Une loque bigarrée sur laquelle tout le monde tire et dont les morceaux restent à la main. L'intégrité de l'empire ottoman! c'est la formule consacrée! Racore une nécessité du fameux équilibre! Et l'intégrité des fonctionnaires!... Corollaire: la meilleure condition de stabilité pour un pouvoir, c'est la mort.

LA FRANCE. — Cherche depuis quinze mois un gouvernement patrii ses vieilles détroques, aucun ne lui va; tous sont trop grands, trop petits, trop étroits ou trop usés. On croit que par coquette elle prolonge son douzième siècle à raire et la fait plus grande! Les autres nations qui s'agrippaient sur elle, commencent à jaser et attendent avec anxiété ce que la France décidera, pour savoir ce qu'elles-mêmes deviendront.

L'ITALIE. — Selon M. Farini, la première nation d'Europe, au moins par ancienneté. M. Crispi est du même avis pour de plus sérieux motifs. Rite à l'univers à revendiquer et soyez-sûrs qu'elle le fera un jour ou l'autre... et que cette fois la France ne sera pas assez ingrate pour oublier qu'elle fut conquise par Jules César... Il n'est donc pas étonnant que la Prusse la caresse et qu'elle caresse la Prusse... entre autres du monde!!!

L'ESPAGNE. — Toujours les castagnettes militaires et le fandango des guerres civiles. Les prétendants y jouent aux quints coins, les républicains sont les banderilles; dans cette course de taureau, ils agitent de petits drapeaux rouges... et se saavent. On y change plus souvent de roi, que de linges. Grand peuple constitué en guerre civile! Les conservateurs s'y nomment guerrilleros et descendent de Pelayo.



Ilustración aparecida en *La Vie parisienne* (6 de julio de 1872). En el centro de la península ibérica, una mujer baila acompañándose de unas castañuelas y una pandereta, rodeada por tres hombres que portan una pandereta, una guitarra y un trabuco. La leyenda indica: "Siempre las castañuelas militares y el fandango de las guerras civiles. Los pretendientes aparecen por todas partes y los republicanos son los banderilleros; en esta corrida de toros agitan pequeñas banderas rojas... y se salvan. Se cambia con más frecuencia de rey que de ropa. ¡Gran pueblo constituido en guerra civil! Los conservadores se nombran guerrilleros y descenden de don Pelayo".

blicado en París justo después de la guerra franco-prusiana (que había supuesto una humillación para Francia), reúne todos los tópicos de la España exótica y periférica (ver pp. 24-25). En el centro de la península, una mujer con traje “nacional” aparece danzando, con castañuelas y una pandereta, rodeada por tres *majos* que llevan guitarras, panderetas y trabucos. Por si fuera poco, en el mapa –donde solo aparecen tres ciudades: Sevilla, Cádiz y Granada– pueden leerse expresiones como “*Viva Carlos. Viva le fandango*” y “*Viva Amedée. Viva le boléro!*”.

A la vista de esta representación, el retrato de una España poblada por gitanas, toreros, contrabandistas y *trabucaires* parecía imponerse en el imaginario colectivo. Tal había sido el dibujo perfilado por autores como Gautier, que habían conocido el territorio en sus viajes, y tal sería el universo orientalista y femenino sublimado por Mérimée en su novela *Carmen* (1847). En el texto, quizá inspirado por el poema narrativo *Los gitanos* (1824) de Aleksandr Pushkin –de nuevo la conexión Rusia-España–, Andalucía es tomada como sinécdoque de una España más africana que europea; más oriental que occidental. Los tópicos sostenidos por Hugo o Chateaubriand eran ya una parte consustancial de la identidad española, y cuando en 1875 Bizet decide componer una ópera basándose en la novela de Mérimée, lo hace bajo el prisma del verismo. Su aproximación a España pretende ser realista y, para resultar más verosímil –más científica, si se quiere–, incorpora cantos verdaderamente españoles. El ritmo de habanera (una danza

originada en Cuba durante la primera mitad del XIX a partir de las viejas contradanzas y tangos), popularizado en los salones europeos gracias a las composiciones de Sebastián Iradier (en particular *La paloma*), comenzaba a convertirse en un nuevo arquetipo de lo español en música. Por ello, Bizet no dudará en basarse en *El arreglito* –una de esas habaneras “de exportación” compuestas por Iradier– para escribir “*L’amour est un oiseau rebelle*”, la célebre habanera cantada por Carmen en el acto primero de la ópera, con la que desata su fatal seducción sobre Don José.

España sedujo a compositores como Emmanuel Chabrier, que en 1882 decidió pasar cuatro meses junto a su mujer en la península ibérica. Decididos a encontrar esa España “real” de la que hablaban los tópicos, llegarán hasta Sevilla y entrarán en un café cantante para presenciar uno de esos espectáculos tan reales que solo podían existir para los turistas. El compositor quedará marcado por aquellas andaluzas que cantaban y bailaban, daban palmas y gritaban “¡anda!” tejiendo un complejo contrapunto rítmico sobre el compás ternario de la guitarra. Tras regresar a Francia, el realismo se impondrá en su poética creativa para componer *España*, una obra maestra de la orquestación cuyas intrincadas métricas, basadas siempre en el compás ternario (el más abundante en el folclore español), son calcadas del natural. Quintaesencia de la *espagnolade*, la obra de Chabrier supone la culminación de un proceso de exotización que los músicos franceses llevaban elaborando durante más de medio

siglo y que se alzaba triunfal en aquel momento.

La visión exótica se verá reforzada en las exposiciones universales, si bien estos eventos obligan a resituarse al país. Escaparates del progreso técnico e industrial, las exposiciones se producen en el momento álgido del imperialismo, constituyen una exhibición de fuerza de las potencias colonizadoras y ponen al alcance de las metrópolis ciertos objetos culturales de los pueblos colonizados (exhibidos a menudo bajo el prisma del pintoresquismo). En este contexto –en el que se produce el conocido encuentro entre Debussy y el gamelán de Java–, el papel de España es ambiguo. Por una parte, el país carece de un imperio colonial equiparable a los de Francia, Alemania o Gran Bretaña. Por otra, es un país occidental que mantiene algunas posesiones el norte y el occidente de África, en el Caribe y en Asia, y desea hacer alarde de su poder. Finalmente, es un lugar exótico a ojos de otros europeos y no tiene demasiados complejos a la hora de aparecer como tal.

En efecto, tras un extenso debate, España decide presentarse en la Exposición Universal de París de 1878 con un pabellón en estilo “nacional”. Para ello, la comisión organizadora encarga al arquitecto Agustín Ortiz de Villajos un proyecto neomudéjar basándose en las siguientes premisas: “queríamos estilo español, material español, arquitecto español y escultores, decoradores y pintores españoles: nada extranjero podíamos admitir en

la obra; todo había de ser de nuestro país, desde la idea hasta la ejecución”<sup>7</sup>. De este modo, el nacionalismo español seguía una estrategia de “autoexotización” y asumía como propia la tesis que equiparaba el oriente musulmán con Andalucía, y Andalucía con España. La identidad nacional española quedaba entonces asentada sobre un pasado árabe cristianizado que permitía proyectar una imagen exótica del país.

Para la Exposición de 1889 –la misma que vio alzarse la Torre Eiffel y escuchó el *Capricho* de Rimski-Kórsakov–, el arquitecto Arturo Mélida proyectó un pabellón que mezclaba el gótico isabelino, el mudéjar y el plateresco: los Reyes Católicos como origen de la nación. Los tópicos exotistas (orientalistas) se quedaban en el interior. Las pinturas de género mostraban una imagen folclórica y periférica reforzada por los espectáculos flamencos que invadieron el París del momento. Por si fuera poco, se llevaron a cabo numerosas corridas de toros, que el gobierno francés había autorizado a condición de que fueran incruentas. Pese a ello, uno de los toreros optó por dar muerte a una de las reses, lo que generó una agria polémica que llevaría a la Société protectrice des animaux a repartir folletos con lemas del tipo: “No seáis bárbaros; esto es, no seáis españoles!”<sup>8</sup>. Con sagacidad, el crítico José de Castro y Serrano observaría cómo, en conjunto, la puesta en escena española era equiparable a las que las metrópolis habían ideado para sus colonias.

7. José Emilio de Santos, *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878*, tomo II, Memoria, Madrid, Imprenta de M. Tello, p. 135.

8. Boulevardier, “París”, *Los lunes de El Imparcial* (8 de julio de 1889).

Finalmente, en la Exposición de 1900, el arquitecto José Urioste levantó un pabellón neorrenacentista inspirado en edificios como la Universidad de Alcalá y el Palacio de Monterrey de Salamanca. De nuevo, a pesar del envoltorio, las actividades españolas volvieron a estar basadas en la explotación de los tópicos exotistas: una atracción llamada *L'Andalousie au temps des maures* presentaba réplicas de distintos lugares de España y, en el sótano del pabellón, un restaurante llamado La Feria ofrecía actuaciones musicales y bailes tradicionales (flamencos).

No cabe duda de que esta imagen de España causaba furor en el extranjero (ver pp. 30-31). Los artistas no españoles tenían a su alcance un completo imaginario que podían manipular a su antojo, mientras los españoles podían involucrarse en un amplio conjunto de tópicos con el que construir y explotar su identidad exótica. De hecho, en la segunda mitad del XIX, virtuosos como Pablo de Sarasate sabrían aprovechar esta imagen y proporcionar al público lo que esperaba de ellos: una mezcla de espectacularidad técnica y exotismo en dosis justas. Quienes no proyectaban una imagen exótica de España (caso del Bretón de *Los amantes de Teruel*) lo tenían difícil para triunfar en el extranjero. De manera análoga, el exotismo desplegado en las exposiciones situaría a los compositores franceses en un lugar privilegiado para jugar con un imaginario fantástico y complejo, del que España era una pieza más. Esta era la respuesta fácil.

Al mismo tiempo, se produce un nuevo acercamiento a la música espa-

ñola. Insertos en el universo exotista que las exposiciones habían puesto al alcance de su mano, compositores como Debussy se sentirán cautivados por las imágenes españolas. La Alhambra ensoñada y legendaria aparecerá por vez primera en 1901, cuando Claude de France se asome al mirador de Lindaraja con un ritmo de habanera. Después llegarían *La soirée dans Grenade*, *La puerta del vino...* Y el contacto con los músicos españoles (Albéniz, Granados y Viñes primero, Turina y Falla más tarde); una generación de artistas instalados en París que asumen como propios los recursos técnicos del impresionismo y que dialogan con sus colegas franceses. La imagen del *otro exotizado* (España, en este caso) no puede ser la misma cuando quien la construye (Debussy) tiene a su lado a un *otro* (los compositores españoles) que no se presenta muy distinto de uno mismo.

Debussy no necesitaba viajar a la península con las herramientas del forense para rastrear la autenticidad de una música lejana y ajena. Le bastaba con evocar la imagen de una España que tal vez nunca existió –y él era consciente de que nunca existió– más que en su propia imaginación. Los ritmos hispanos se hacen más flexibles, el exotismo comienza a disolverse y, finalmente, se produce un hartazgo por la *espagnolade*, como expresa con mordaz ironía Erik Satie en *Españaña*, una miniatura de 1913 que incluye notorias citas a la *España* de Chabrier (ambas podrán escucharse los días 22 y 23 de febrero de 2019).

El caso de Ravel es incluso más complejo: su madre era vasca y él man-

tendría unos fuertes vínculos emocionales con España. Desde la habanera que compuso en 1895 hasta el ciclo de canciones *Don Quichotte à Dulcinée* (la última obra que compuso, entre 1932 y 1933), el compositor realizó aproximaciones a la música española desde ópticas muy diversas: si la “Alborada del gracioso”, de *Miroirs* (1905) se inspira en la música guitarrística y guarda importantes conexiones con la *Iberia* de Albéniz, la *Rapsodia española* (1907) rinde homenaje al *Capricho* de Rimski-Kórsakov en su colorista orquestación. Con todo, Ravel huirá del exotismo geográfico en obras como la *Pavana para una infanta difunta* (1898), con la que presenta una imagen de España alejada de todos los clichés manejados hasta el momento. Bajo el prisma de un neoclasicismo *avant-la-lettre*, Ravel se propone evocar el ambiente del Siglo de Oro y la corte en tiempos de Velázquez, incluyendo una danza estilizada de origen hispano. Así, el exotismo no surge al cruzar las fronteras de Hendaya y Portbou, sino al traspasar los límites del presente para retornar a un pasado lejano.

### SPAIN IS DIFFERENT?

En 1948, mientras Europa se desesperaba de la pesadilla bélica, España se enfrentaba al reto de su apertura económica. En plena autarquía y aislada internacionalmente, la dictadura intenta explorar nuevas fuentes de ingresos, incluyendo el turismo. En este campo, las campañas de la primera posguerra se habían basado en carteles que unían conocidos clichés (una mujer con un abanico, un penitente en la

Semana Santa sevillana) con un lema en imperativo (*Visit Spain!*) que casa muy bien con el carácter militarista del régimen. Pero a finales de los cuarenta comienzan a aparecer carteles que muestran fotografías pintorescas acompañadas por un nuevo eslogan: *Spain is beautiful and “different” [sic]*. El prisma de la diferencia venía al rescate de una dictadura que se ahogaba económicamente. Y lo consiguió: en 1953 el turismo ya era la segunda fuente de divisas extranjeras tras las exportaciones agrícolas y pronto facilitaría la apertura internacional del régimen. La imagen de España –también la musical– estaría sujeta desde entonces a los vaivenes de tan importante fuente de ingresos.

Aunque la España exótica nunca había terminado de marcharse, en los años previos a la Guerra Civil la imagen musical del país se había transformado con las vanguardias y con la nueva identidad proyectada por los compositores españoles. Stravinsky, que visitó España siete veces entre 1916 y 1936 (y lo haría una vez más en 1955), aún se mostraba sorprendido por ciertas costumbres y dejaba entrever la persistencia del vínculo Rusia-España del que habían hablado los compositores del XIX:

En cuanto cruzamos la frontera me chocaron muchas cosas del país. De entrada, el cambio de raíles era idéntico al de Rusia. Esperábamos encontrar un sistema de pesos y medidas diferente. ¡Nada de eso! [...] Llegamos a Madrid a las nueve de la mañana. Toda la ciudad sumida en un sueño profundo. [...] Nos levantábamos tarde y la ciudad vivía sus

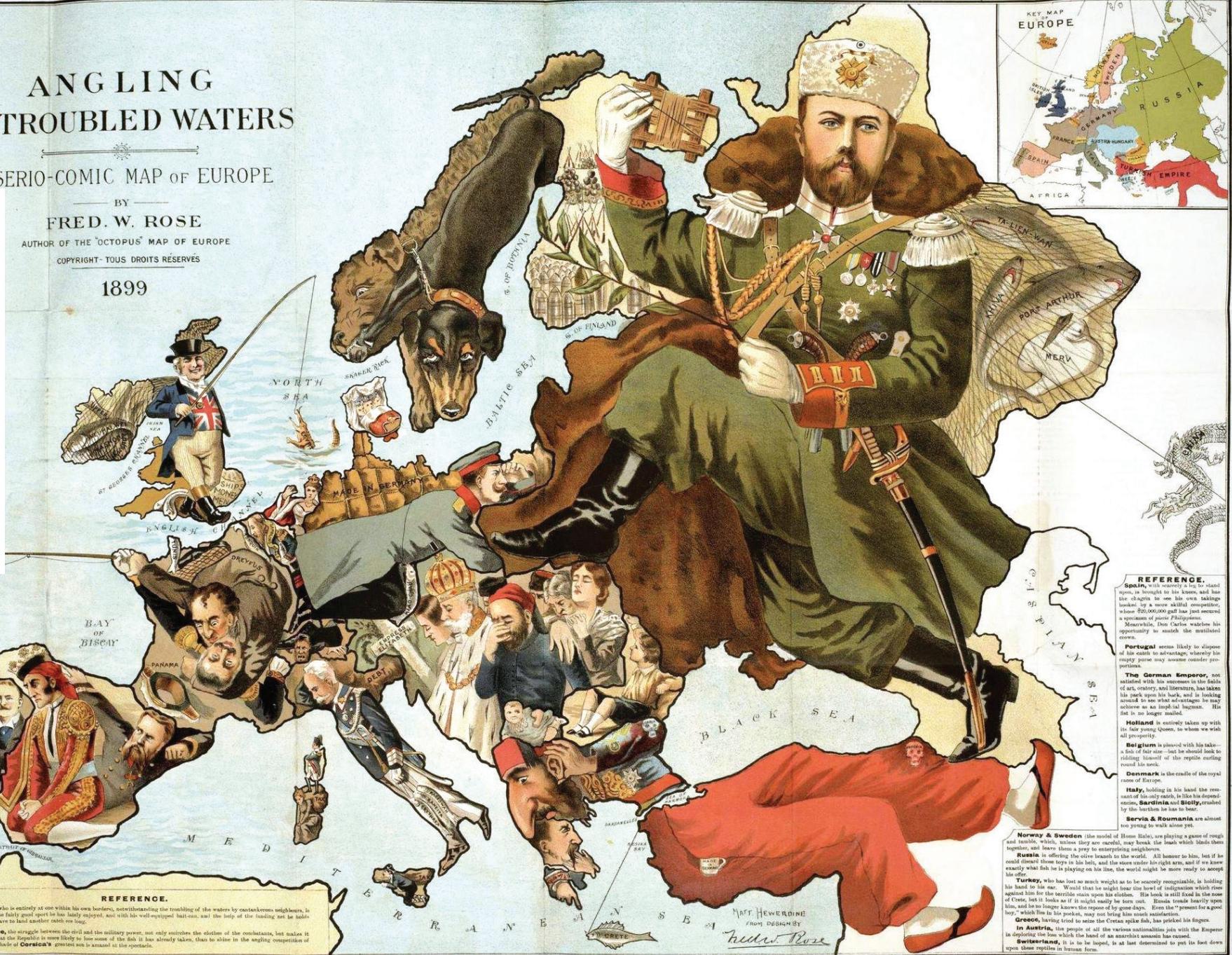
# ANGLING IN TROUBLED WATERS

A SERIO-COMIC MAP OF EUROPE

BY  
**FRED. W. ROSE**  
AUTHOR OF THE 'OCTOPUS' MAP OF EUROPE  
COPYRIGHT—TOUS DROITS RÉSERVÉS

1899

Fred W. Rose, *Angling in Troubled Waters: a serio-comic map of Europe*, 1899. España, que había llevado las corridas de toros hasta París diez años antes, aparece representada con la imagen de un torero. La leyenda indica: "España, con apenas una pierna para sostenerse, ha sido puesta de rodillas y tiene la desdicha de ver cómo sus bienes le son arrebatados por un competidor más habilidoso, cuya goleta de 20.000.000 de dólares acaba de asegurarse un espécimen de pez de Filipinas. Mientras tanto, don Carlos contempla su oportunidad de apoderarse de la mutilada corona".



**REFERENCE.**

**Spain**, with scarcely a leg to stand upon, is brought to his knees, and has the chance to see his own takings broken up by a more skillful competitor, whose \$20,000,000 gill net has just secured a specimen of *pisces Filipinas*. Meanwhile, don Carlos watches his opportunity to snatch the mutilated crown.

**Portugal** seems likely to dispose of his catch to advantage, whereby his enemy must not assume consider proportions.

**The German Emperor**, not satisfied with his successes in the fields of art, oratory, and literature, has taken his perch upon his back, and is looking around to see what advantage he may achieve as an imperial luggerman. His net is no longer made.

**Holland** is entirely taken up with its fair young Queen, to whom we wish all prosperity.

**Belgium** is pleased with his take—a fish of fair size—but he should look to taking himself of the rope, swirling round his neck.

**Denmark** is the cradle of the royal race of Europe.

**Italy**, holding in his hand the remnants of his only faith, is like his dependent, **Sardinia** and **Sicily**, troubled by the burthen he has to bear.

**Servia & Roumania** are almost too young to catch alone yet.

**Norway & Sweden** (the model of Home Rule), are playing a game of rough and tumble, which, unless they are careful, may knock the loach which binds them together, and leave them a prey to enterprising neighbors.

**Russia** is offering the olive branch to the world. All honor to him, but if he could discard those toys in his belt, and the stars under his right arm, and if we knew exactly what fish he is playing on his line, the world might be more ready to accept his offer.

**Turkey**, who has lost so much weight as to be scarcely recognizable, is holding his hand to his ear. Would that he might bear the howl of indignation which rises against him for the terrible stain upon his distaff. The loach is still fixed in the nose of Crete, but it looks as if it might easily be torn out. Russia looks heavily upon him, and he no longer knows the reason of his good days. Even the "pious for a good boy," which lies in his pocket, may not bring his usual satisfaction.

**Greece**, having tried to seize the Cretan sly fish, has pinched his finger.

**In Austria**, the people of all the various nationalities join with the Emperor in deploing the loss which the hand of an anarchist assassin has caused.

**Switzerland**, it is to be hoped, is at last determined to put its foot down upon these reptiles in human form.

**John Bull** who is entirely of one within his own borders, notwithstanding the troubling of the waters by cantankerous neighbors, is aided with the fairly good sport he has lately enjoyed, and with his well-equipped bait box, and the help of the leading net he substitutes, he may have to land another catch ere long.

**In France**, the struggle between the civil and the military power, not only enriches the soldier of the conscripts, but makes it also probable that the Republic is more likely to see some of the fish it has already taken, than to stifle in the angling competition of the day. The slave of **Corseica's** greatest son is annexed to the spectacle.



George Harrison, Ringo Starr, John Lennon y Paul McCartney descienden del avión a su llegada al aeropuerto de El Prat, el 3 de julio de 1965, tocados con monteras toreras y portando muñecas flamencas.

momentos más álgidos a partir de la medianoche. Cada día, a la misma hora, oía desde mi cama una banda tocando un pasodoble a lo lejos. Por lo visto, las prácticas militares se acompañaban de música de este género. Estas peculiaridades de la vida cotidiana llenaron mi viaje de sabor y placer. Esta experiencia amenizó la monotonía de las impresiones que uno recibe al pasar de un país al otro en Europa, tan parecidas entre ellas en comparación con las de este país situado en el extremo de nuestro continente, lindando con África.<sup>9</sup>

En las dos “estampas” musicales con las que Stravinsky recordó años más tarde su paso por el país (“Madrid”, de *Cuatro estudios para orquesta*, y “Española”, de la *Suite n.º 1*) resuenan muy lejanamente los clichés españoles, sublimados en un floreo que aparece aquí y allá, en los ritmos ternarios, o en algunas escalas inhabituales. Pero, en su conjunto, la imagen sonora de la España de entreguerras transmitida por el ruso recuerda más al París retratado por Gershwin que a los exóticos serralllos turcos o a las lejanas estepas del Asia central. Después de todo –y para sorpresa de Stravinsky–, el sistema métrico decimal era de uso obligado en el país desde 1880.

La Guerra Civil dio al traste con esa imagen europeizada de España que había comenzado a asentarse en ese momento, e hizo aflorar los fantasmas de la barbarie. Numerosos corresponsales extranjeros narraron y fotografiaron

9. Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida*, traducción de Elena Villalonga Serra, Barcelona, Alba Editorial, 2005, pp. 76-77.

un conflicto que sorprendió por su brutalidad y ante el que nadie quedó indiferente. El fanatismo y la violencia forman parte esencial de *Por quién doblan las campanas* y de *Homenaje a Cataluña*, cuyos autores (Hemingway y Orwell) habían ejercido como reporteros en la guerra. Por otra parte, el asesinato de Federico García Lorca acabará por convertirse en un *topos* de lo español a lo largo de todo el siglo. Desde Francis Poulenc y sus *Trois chansons de García Lorca* hasta *Take This Waltz* de Leonard Cohen, pasando por los *Madrigals* de Crumb, la *Sinfonía nº 14* de Shostakóvich o los *Tre epitaffi per García Lorca* de Luigi Nono, numerosos artistas se sintieron inspirados a la vez por su grandeza y su tragedia.

Por otra parte, el descarnado mensaje de ciertas pinturas españolas –en particular los *Desastres de la guerra* de Goya– incitará a la reflexión sobre la barbarie que se apoderaba, no solo de España, sino de media humanidad durante la Segunda Guerra Mundial. En el contexto de la posguerra desarrollará su actividad Maurice Ohana, cuya relación con España ha sido una de las más singulares y fructíferas de todo el siglo. Como francés (nacido en Casablanca), Ohana podía observar a España con la distancia del extranjero. En tanto que sefardí, sentía como propias la tradición y las heridas del país, al tiempo que, musicalmente, se reclamaba heredero de Falla y del flamenco. En su obra serán frecuentes las referencias a los arquetipos hispanos: la *Celestina*, el *Quijote*, Don Juan. Los *Caprichos* de Goya, que ya habían sido

fuente de inspiración para Debussy –su suite *En blanc et noir* se tituló en origen *Caprices en blanc et noir, d'après Francisco de Goya*–, aparecen en algunas de sus obras; en particular, en el primero de sus *Trois caprices*, titulado “Enterrar y callar”, en alusión directa al aguafuerte homónimo de los *Desastres de la guerra*.

La presencia de los brigadistas internacionales en España durante la Guerra Civil y la llegada de exiliados españoles a diversos países facilitó la circulación y la reinterpretación de un imaginario musical español. En la Rusia soviética esta presencia sirvió para estimular los vínculos emocionales –ya que no políticos– con España. La llegada de los “Niños de Rusia” durante la guerra, y la acogida de otros exiliados después del conflicto, puso a compositores como Shostakóvich en contacto con un repertorio que no dudarían en citar y armonizar.

Entretanto, el éxito del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en la inmediata posguerra sirvió para difundir una audaz imagen sonora del país. Por una parte, el empleo de la guitarra remitía a uno de los “invariantes castizos” –por usar la expresión de Chueca Goitia<sup>10</sup>– de la música española. Al mismo tiempo, su inserción en una obra orquestal permitía situar al instrumento en un marco que hasta entonces le era ajeno. Del mismo modo, la evocación del imaginario dieciochesco y palaciego entroncaba con el neoclasicismo modernizador de los compositores del 27. Finalmente, no faltaban en la partitura ciertos rasgos

flamencos –los rasgueos y los picados, las hemiolias, el ritmo de bulerías del primer movimiento–, que la hacían portadora de un exotismo atractivo a la hora de reconstruir una cierta imagen de la música española (una imagen que encuentra su reverso paródico en *Bienvenido Mr. Marshall*, donde los habitantes de un pueblo castellano no dudan en vestirse de andaluces y cantar flamenco para ofrecer a los estadounidenses aquella España que esperan encontrar).

La importancia del *Concierto de Aranjuez* en la construcción de la imagen sonora de España se hizo patente en 1960, cuando Miles Davis publicó el álbum *Sketches of Spain* (en cuya carátula, sobre un llamativo fondo de grana y oro, aparecen las siluetas de un trompetista y un toro). En este disco, el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* aparecía en versión de jazz junto con piezas de Falla y melodías populares españolas, incorporándose de forma inequívoca a lo que entonces se entendía por modernidad cultural. Dos años más tarde, el Ministerio de Información y Turismo iniciaba el decisivo impulso a la apertura turística

del país ofreciendo una imagen moderna del mismo. Para cumplir con este propósito, no dudaría en promover internacionalmente la difusión del arte abstracto y la música atonal de vanguardia, manifestaciones culturales que podían situar a España en un lugar semejante al de otros países del bloque occidental.

Poco después, en 1965, The Beatles desembarcaban en Barajas. Su llegada había sido retrasada por las reticencias de los sectores más conservadores del régimen, a los que solo se pudo convencer después de que la reina Isabel II nombrara a los músicos Caballeros de la Orden de Imperio Británico. Un día después de su actuación en Madrid, los cuatro de Liverpool descenderían por la escalera del avión en el aeropuerto de El Prat portando sobre sus cabezas unas llamativas monteras de torero y con unas muñecas flamencas en sus manos (ver pp. 32-33). La imagen dejaba patente que, pese al sueño del poeta –y los esfuerzos del Ministerio–, la España “devota de Frascuelo” todavía estaba allí. Al fin y al cabo, el turismo era un gran invento.

10. Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1947.



## Rusia canta a España

Las canciones con aire español fueron muy populares entre la burguesía rusa en las décadas de 1830 y 1840. Con una temática que a menudo evoca el tópico del conquistador, suelen estar basadas en el ritmo del bolero. Ejemplo arquetípico de este género es, precisamente, *El conquistador* [Победитель], de Mijaíl Glinka (1832). Por otra parte, la hispanofilia de Aleksandr Pushkin se hizo patente en textos como *Aquí estoy*, *Inesilla* [Я здесь, Инезилья] y *Del céfiro nocturno* [Ночной зефир], en los que figura el tópico del caballero que ronda a su amada bajo su balcón o desde el quicio de la puerta, y que inspiraría a numerosos compositores como Glinka (1834 y 1838) y Dargomyzhski (1840 y 1842). Este último es, además, autor de la ópera *El convidado de piedra* (1868-1869), donde incluyó su canción *La niebla viste Sierra Nevada* [Оделась туманами Сиерра-Невада], que había compuesto años atrás (entre 1839 y 1840). En ella aparece, una vez más, el tema del cortejo amoroso, acompañado por una serie de tópicos asociados

a la imagen de España (el hidalgo, el puñal, la muerte).

Un siglo más tarde, España sufrió una cruenta Guerra Civil. En los años 1937 y 1938, miles de menores de edad fueron enviados desde la zona republicana a la Unión Soviética para evitarles el sufrimiento del conflicto bélico. En 1956, Shostakóvich recibió una petición de un cantante amigo: arreglar algunas de las melodías populares que estos niños aún cantaban y que un colega había grabado. Tras conseguir una traducción al ruso de los textos, Shostakóvich creó unos sencillos acompañamientos armónicos que enfatizan la belleza de las melodías hispanas. Entre las canciones arregladas por el compositor figuran: ¡Adiós, Granada! [Прощай, Гренада!] –en realidad, una romanza de la zarzuela *Emigrantes*, con música de Tomás Barrera y Rafael Calleja–, *Ronda* [Ронда] –con la melodía de la canción castellana *A tu puerta está la ronda*– y *Ojos negros* [Черноокая] –bellísimo arreglo de la conocida tonada santanderina *Eres alta y delgada*–.

# Rusia y España, un amor de extremos

Andrés Ibáñez\*

Decía Madame de Staël que la poesía se alimentaba de un viento que viene del norte y otro que viene del sur. En el siglo XIX, este último soplabla sobre todo desde España, país romántico por antonomasia. Alemanes, franceses e ingleses se sintieron fascinados por las historias, los mitos y las costumbres de nuestro país. Es esta también la época en que se establece entre Rusia y España un vínculo que tiene, en el fondo, algo de inexplicable, y que dura hasta nuestros días. El decembrista Fiódor Glinka afirmaba que ambos países habían servido como muros de contención para las invasiones exteriores, haciendo posible de este modo la existencia de una Europa culturalmente unida, mientras que el filósofo Chaadayev, gran amigo de Pushkin, opinaba que esta “misión histórica” había convertido a Rusia en una especie de bastión de Europa y al mismo tiempo la había dejado fuera de su gran arco cultural, un sentimiento que se hace eco de nuestra propia sensación de ser, de algún modo, europeos marginales. Hay muchos otros paralelismos entre esos dos países que representaban, para Ortega y Gasset, “los dos extremos de la gran diagonal europea”: ambos se convirtieron en imperios en fechas similares, ambos combatieron a Napoleón...

Glinka, el creador de la escuela rusa de composición, estableció ya desde el principio un vínculo directo entre la música rusa y la española. En 1845 viajó a España en busca de estímulos, folclore y quizá el material para una ópera española y pasó dos años y medio en nuestro país, primero en Valladolid, luego en Madrid, en Granada, en Madrid de nuevo y finalmente en Sevilla. Más tarde, entregaría al joven Balákirev varias melodías españolas recopiladas por él mismo como material para sus composiciones y desde entonces el elemento español reaparece una y otra vez en el lenguaje musical ruso, hasta en fecha tan tardía como las *Canciones españolas Op. 100* de Shostakóvich, una obra inspirada, al parecer, por una canción oída a un niño de la guerra español.

---

\* Andrés Ibáñez nació en Madrid en 1961. Escritor, en 2014 ganó el Premio Nacional de la Crítica por su novela *Brilla, mar del Edén*. Ha escrito una decena de novelas y ejerce la crítica literaria y musical, sobre todo en *ABC Cultural*. Estudió piano en el Conservatorio de Madrid y fue durante muchos años pianista de jazz. También es libretista de ópera. Su último libro es *Construir un alma. Manual de meditación para el siglo XXI*.

---

**Mijaíl Glinka** (1804-1857)

El conquistador [Победитель]

Querida [Милочка]

Aquí estoy, Inesilla [Я здесь, Инезилья]

Del céfiro nocturno [Ночной зефир]

Espera, mi fiel corcel impetuoso [Стой, мой верный, бурный конь]

Bolero [Болеро]

**Aleksandr Dargomyzhski** (1813-1869)

La niebla viste Sierra Nevada [Оделась туманами Сьерра-Невада]

Del céfiro nocturno [Ночной зефир]

Aquí estoy, Inesilla [Я здесь, Инезилья]

Romanza española [Испанский романс]

**Mili Balákirev** (1837-1910)

Canción española [Испанская песня]

**Piotr Ilich Chaikovski** (1840-1893)

Serenata de Don Juan Op. 38 [Серенада Дон-Жуана]

**Dmitri Shostakóvich** (1906-1975)

Canciones españolas Op. 100 [Испанские Песни]

*¡Adiós, Granada!* [Прощай, Гренада!]

*Estrellitas* [Звёздочки]

*Primer encuentro* [Первая встреча]

*Ronda* [Ронда]

*Ojos negros* [Черноокая]

*Sueño* [Сон]

---

Ivo Stánchev, bajo  
Borja Mariño, piano

## Ivo Stánchev, bajo



Nacido en Sofía (Bulgaria) y graduado en el Conservatorio Nacional Pancho Vladiguerov de su ciudad natal, prosiguió su camino artístico en España con el papel de Stepán en *El casamiento* de Modest Músorgski en Sala Gayarre del Teatro Real (2007 y 2008). En este mismo teatro participó en la producción de *Der Rosenkavalier* (2010) de Strauss, bajo la batuta del Jeffrey Tate y en la ópera *Roberto Devereux* (2013), versión concierto, junto con la soprano Edita Gruberova y el tenor Josep Bros. En el mismo escenario participó en la ópera *Muerte en Venecia* de Benjamin Britten (2014), dirigido por Alejo Pérez. Posteriormente fue Ramfis en *Aida* de Verdi en el Teatro Principal de Palma de Mallorca (2015), dirigido por José Ferreira Lobo. Fue Zabulón en *La dogaresa* de Rafael Millán (2015), dirigido por Cristóbal Soler y El Cano en *Juan José* de Pablo Sorozábal, dirigido por

Miguel Ángel Gómez Martínez en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (2016). Con gran éxito en el mismo teatro interpretó el papel de Pascual en la ópera *Marina* del compositor Emilio Arrieta (2017). Otro éxito memorable fue su interpretación de Salieri en la ópera *Mozart y Salieri* de Rimski-Kórsakov (2017), coproducción del Teatro de la Zarzuela y la Fundación Juan March. Además, ha encarnado el papel principal en *La inquisición de Stepan Rasin* de Shostakóvich en el Auditorio Nacional, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez.

## Borja Mariño, piano



Nació en Vigo, donde inició sus estudios musicales. Continuó su formación en Madrid, donde se tituló en Piano, Solfeo, Música de cámara, Composición y Musicología. Pronto se orientará hacia el acompañamiento vocal y la correpetición de ópera. En este campo ha trabajado en los principales teatros españoles. Ha interpretado un vasto repertorio que abarca desde la ópera barroca a estrenos de obras actuales. Asimismo, se ha presentado en Estados Unidos, Italia, Francia, Portugal, República Checa, México, Brasil y Argentina, tanto al piano como impartiendo clases en conservatorios y universidades. Numerosos cantantes españoles y extranjeros le escogen para preparar sus papeles operísticos y para acompañarles en recitales de canto y piano.

Ha sido director musical de *La voix humaine* de Poulenc con dramaturgia de Alfonso Romero, *Mozart y Salieri* de Rimski-Kórsakov en la Fundación Juan March, y varios espectáculos musica-

les de teatro con autores como Albert Boadella. Recientemente ha formado la Compañía Pyel con la que presenta cuentos infantiles: el primero fue *Pedro y el Lobo tocan en la orquesta*, y acaba de estrenar *El Principito*, para el que también compuso la música original. Mantiene una importante labor como docente en diversas instituciones, y también como investigador. En este campo destacan sus trabajos editoriales para Tritó (entre ellos, las óperas *The Magic Opal* y *Pepita Jiménez* de Albéniz, *El Caserío* de Guridi, *Follet y María del Carmen* de Granados).

## Virtuosos viajeros

La figura del intérprete virtuoso es consustancial al siglo XIX. En la primera mitad de la centuria, la gira de conciertos se asienta como una de las formas básicas de producción musical, facilitada por los avances en los medios de comunicación. Poco a poco, países periféricos como España se incorporan a las rutas de estos intérpretes, que ofrecen recitales en distintas ciudades del país. La gira de Franz Liszt por España y Portugal tuvo un carácter pionero. El pianista húngaro, que ofreció una treintena de recitales entre 1844 y 1845, era consciente de ello, y llegó a afirmar que España era un “país donde, hasta la fecha, ningún artista de algún valor se había aventurado”. Los recuerdos de su viaje quedarían plasmados en su *Rapsodia española S 254* (1863), basada en dos temas españoles: la folía y la jota aragonesa.

Serían muchos los pianistas que seguirían las huellas de Liszt en España. En 1847 ya estaba en la península el pianista bohemio de origen judío Julius Schulhoff, quien llegó a

actuar en el Palacio Real, y en 1851 se produjo la llegada del estadounidense Louis Moreau Gottschalk. Recibido con entusiasmo en la corte madrileña, Gottschalk pasó un año y medio ofreciendo recitales por todo el país. Algo más tarde se produjo la llegada de Oscar de la Cinna, pianista húngaro que acabó instalándose en España y concibiendo un gran número de obras que evocan el folclore de distintas regiones españolas. Finalmente, el cubano Ernesto Lecuona viajaría en numerosas ocasiones hasta España (llegó a ser nombrado hijo adoptivo de Málaga) y dejaría sus impresiones en composiciones como su suite *Andalucía*. Otros pianistas virtuosos se mostraron igualmente interesados por la música española, sin que se tengan noticias de su paso por el país. Es el caso de Joseph Ascher, procedente de una familia judía holandesa, que llegó a ser nombrado pianista y director de la emperatriz Eugenia de Montijo y fue condecorado por la reina Isabel II cuando esta se encontraba en su exilio parisino.

# Para viajeros y lectores en casa. Una mirada a España desde el piano del XIX

*Fernando Delgado\**

La configuración de la identidad musical española durante el XIX es un complicado juego de espejos en el que resulta inútil tratar de distinguir el objeto y sus imágenes. En una centuria definida por el progresivo avance de la globalización, mientras la circulación de músicos por España se multiplicaba, la batalla por la definición de la “música española” acabó siendo dirimida en escenarios diferentes y entrelazados. Sin duda, por ser el instrumento más característico de la cultura musical decimonónica, el piano se convirtió en un espacio privilegiado para negociar versiones de una reconocible música nacional. En el programa del concierto se podrá examinar la evolución de los tópicos de la escritura para piano “españolista”, como los concibieron destacados pianistas-compositores –principalmente centroeuropeos– a lo largo del siglo: desde el *Rondó espagnole* (c. 1821-1822) del bohemio Ignaz Moscheles hasta las seguidillas toreras *Autour de Séville* (c. 1895) del húngaro Oscar de la Cinna.

Uno de los conceptos fundamentales en las artes nacionales del siglo XIX es el de la *autenticidad*. Por eso, es especialmente interesante observar la

producción españolista de compositores que conocieron de primera mano la escena musical local, virtuosos pianistas que recorrieron nuestro país en gira y dejaron un cierto testimonio sonoro de su peregrinaje. Como eje fundamental del concierto, las obras de Franz Liszt, Julius Schulhoff y Louis Moreau Gottschalk nos permitirán reflexionar sobre una operación creativa que había de mezclar halagos a la naciente identidad nacional con la demanda de un público extranjero ávido de experiencias sonoras exóticas.

---

\* Tras completar su formación en el Conservatorio Superior de Sevilla, Fernando Delgado estudió Musicología en la Universidad Complutense de Madrid y se doctoró por la Universidad de Sevilla. Desde 2006, es profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid. Además de artículos en revistas científicas, ha publicado la edición crítica de la música de cámara para cuerda de Bretón (ICCMU) y dirigido el programa *Cuarteto Clásico de RNE* (Radio Clásica). Es miembro del consejo editorial de la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana* y preside la Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina (SPEMI).

---

**Ignaz Moscheles** (1794-1870)

Rondo espagnol Op. 24

**Moritz Moszkowski** (1854-1925)

Cinco danzas españolas Op. 12

*Allegro brioso*

*Moderato*

*Con moto*

*Allegro comodo*

*Bolero*

Caprice espagnol Op. 37

**Louis Moreau Gottschalk** (1829-1869)

Manchega, étude de concert Op. 38 D 86

La jota aragonesa (El sitio de Zaragoza), caprice espagnol Op. 14 D 79

Minuit à Séville Op. 30 D 96

**Ernesto Lecuona** (1896-1963)

*Malagueña*, de Andalucía

**Oscar de la Cinna** (1836-1906)

*Autour de Séville (seguidillas toréras)* Op. 405, de Quatre morceaux de salon

**Julius Schulhoff** (1825-1898)

Sérénade espagnole Op. 29

**Joseph Ascher** (1829-1869)

Danse espagnole Op. 24

**Theodor Kullak** (1818-1882)

*La bailadora biscaine*, de Album espagnol Op. 45

**Franz Liszt** (1811-1886)

Rhapsodie espagnole S 254

---

**Francesco Libetta**, piano

## Francesco Libetta, piano



*The New York Times* lo ha descrito como un “aristocrático poeta del teclado, con el perfil y el porte de un príncipe del Renacimiento”. *Le Monde de la Musique* declara: “Francesco Libetta es el heredero de los Moritz Rosenthal, los Bussoni y los Godowsky”. Su prestigio se asienta en las monumentales integrales de Beethoven (las 32 sonatas), Händel (la integral de obras para teclado), Chopin (toda su producción pianística publicada) y Godowsky (los 53 estudios sobre los *Estudios* de Chopin). El DVD dirigido por Bruno Monsaingeon, con un recital pianístico ofrecido en el Festival la Roque d’Anthéron, ha recibido el aplauso de la crítica francesa y un Diapason d’Or.

Ha estudiado composición con Gino Marinuzzi y Jacques Castérède, y su catálogo incluye música para teatro y

cine, composiciones con electrónica, obras acusmáticas, camerísticas, orquestales, para instrumento solista y orquesta. Animado por Alberto Maria Giuri y Gian Luigi Zampieri, se interna en el campo de la dirección orquestal. Ha debutado dirigiendo la Nuova Orchestra Scarlatti de Nápoles, con la que ha interpretado repertorio sinfónico, operístico y de ballet. Francesco Libetta ha escrito numerosos ensayos y volúmenes sobre diversos temas de historia y estética de la música, y es fundador del sello discográfico Nireo.

## La visión rusa

Mijaíl Glinka estuvo en España entre 1845 y 1847. Durante ese tiempo anotó diversas melodías que luego aparecerían en muchas de sus obras y en las de sus discípulos. De entre ellas destacan dos grandes partituras orquestales: los *Recuerdos de una noche de verano en Madrid* y el *Capricho brillante sobre el tema de la jota aragonesa*. Esta última se estrenaría en Varsovia en 1848, mientras que la primera, gestada en un largo proceso, vería la luz en 1851. En ella, Glinka incluyó citas de la jota aragonesa (que había escuchado en un salón vallisoletano), de *El paño moruno* (que, sin embargo, no aparece en sus papeles) y de las seguidillas *Un pájaro picando*, que escuchó en Madrid.

Los papeles “españoles” de Glinka fueron heredados por su discípulo Mili Balákirev. Entre sus primeras piezas para piano figura un *Fandango-Étude*, recientemente descubierto por Cristina Aguilar, que se basa en la *Rondeña para guitarra* de Francisco Rodríguez Murciano anotada por su maestro. Por otra parte, entre los fastos que Glinka contempló durante su estancia en Madrid destaca el matrimonio entre Isabel II y Francisco de Asís de Borbón el 10 de octubre de

1846. En sus *Memorias*, el compositor señala que pudo contemplar “la procesión desde el palacio hasta el monasterio donde se celebró la ceremonia [...], danzas en las plazas [...], corridas de toros [...] y, finalmente, fuegos artificiales y la iluminación del Prado con lámparas multicolores”.

Fue probablemente en este contexto donde escuchó un tema de marcha que no dudó en transcribir: la *Marcha real*, que en aquel momento comenzaba a imponerse como himno nacional (no en vano, la tituló *Marcha nacional* en sus apuntes). Años más tarde (en 1857), Balákirev se basó en esta transcripción para componer su *Obertura sobre un tema de marcha española*, que presenta ambiciones programáticas. Como apunta él mismo:

El autor, a la hora de componer este fragmento, ha tenido en cuenta la trágica suerte de los moros, perseguidos y más tarde expulsados de España por la Inquisición. Por este motivo, el primer tema adquiere un carácter oriental, mientras que la orquesta representa al mismo tiempo el otro: un órgano, el canto de los monjes, las hogueras del auto de fe al son de las campanas y el júbilo del pueblo.

# Oriente al cuadrado: visiones rusas de una España exotizada

Elena Torres\*

Más de 4.000 kilómetros separan Madrid de San Petersburgo; una distancia jalonada por numerosos accidentes geográficos, pero sobre todo por diferencias idiomáticas y culturales difíciles de salvar. Sin embargo, esa distancia no impidió que entre Rusia y España surgieran unos hilos imaginarios, un hermanamiento entre naciones, un querer reconocerse en el otro que abrió las puertas al intercambio artístico y musical.

Como muy bien ha señalado Cristina Aguilar, esta red de relaciones comenzó a tejerse en torno a las guerras napoleónicas, cimentada en la posición geocultural que ocupaban ambas naciones. Al fin y al cabo, tanto Rusia como España actuaron como bisagras entre dos mundos –el oriental y el occidental–, razón más que suficiente para que el gigante eslavo fijara su mirada en el laberinto ibérico. Comenzó así un nutrido peregrinar de viajeros rusos por la España del siglo XIX, guiados por una auténtica *hispanomanía*. Entre ellos encontramos a Mijaíl Glinka, quien según narra en sus memorias cruzó los Pirineos con tres mulas de carga soportando su equipaje, en busca de la “verdadera” música popular española. A partir del

material recopilado durante esta estancia –que se extendió entre 1845 y 1847– compuso su *Jota aragonesa* y su *Segunda obertura española*, dos obras en las que –¡atención!– Manuel de Falla situó el origen de la música sinfónica española. Posteriormente, fueron muchos los compositores rusos que escribieron obras de inspiración hispana, bien a partir de las transcripciones que el propio Glinka les cedió –como Mili Balákirev–, bien tomando como punto de partida los cancioneros publicados en la época –tal fue el caso de Rimski-Kórsakov–. Todas ellas son, al fin y al cabo, testimonios directos de esa voluntad, a la postre compartida, de identificación.

---

\* Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid, Elena Torres es especialista en la música española del siglo XX, y fundamentalmente en la figura y la obra de Falla. Profesional con estancias de investigación en Francia y Estados Unidos, sus trabajos han sido reconocidos con el Premio de Investigación Musical concedido por la Sociedad Española de Musicología (2004). Ha sido directora de la *Revista de Musicología* e integrante del consejo de redacción de las revistas *Quodlibet* y *Estudios bandísticos*.

---

**Mijaíl Glinka** (1804-1857)

Recuerdos de una noche de verano en Madrid (segunda obertura española)  
(arreglo para piano a cuatro manos de Mili Balákirev)

Capricho brillante sobre el tema de la jota aragonesa

(arreglo para piano a cuatro manos de Mili Balákirev)

**Mili Balákirev** (1837-1910)

Fandango-Étude (primera interpretación en tiempos modernos)\*

Mélodie espagnole

Obertura sobre un tema de marcha española (arreglo para piano a cuatro manos de Serguéi Liápunov)

**Nicolái Rimski-Kórsakov** (1844-1908)

Capricho español Op. 34 (versión del compositor para piano a cuatro manos)

*Alborada*

*Variazioni*

*Alborada*

*Scena e canto gitano*

*Fandango asturiano*

\*Edición de Cristina Aguilar

---

Ana Guijarro, piano  
Mariana Gurkova, piano

## Ana Guijarro, piano



Es una de las pianistas más reconocidas de su generación. Formada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Antonio Lucas Moreno y Carmen Díez Martín –su referente más decisivo–, amplía estudios en Roma, bajo la dirección de Guido Agosti y en la École Normale de Musique de París con Marian Rybicki. Desde muy temprana edad ofrece recitales a solo y en agrupaciones de música de cámara, así como conciertos en auditorios y salas de prestigio de las más importantes ciudades europeas. Como solista ha actuado bajo la batuta de Yuri Simonov, Viékoslav Sutej, Max Bragado, Leo Brouwer, Francisco de Gálvez, Juan Luis Pérez, José Luis Temes, Jeffrey Schindler, Ernest Martínez Izquierdo, Collin Metters, Luis Aguirre y Manuel Hernández Silva, entre otros.

Es una gran conocedora de la obra para piano de Manuel Castillo, a quien ha dedicado una buena parte de su carrera. Musicólogos e investigado-

res requieren frecuentemente sus conocimientos sobre la vida y la obra de este reconocido compositor de la Generación de 1950. Profunda y activamente interesada en la enseñanza es, desde sus comienzos como catedrática de conservatorios, muy demandada por jóvenes pianistas de toda España y del extranjero. Cuenta con una estela innumerable de alumnos que ostentan puestos de responsabilidad en la enseñanza musical, no solo en España sino en países de la Unión Europea y los Estados Unidos, y ha sido formadora de algunas de las figuras más relevantes del panorama actual.

## Mariana Gurkova, piano



Comienza a estudiar piano a la edad de cinco años en Sofía (Bulgaria), su ciudad natal. A los diez años ofrece su primer recital y a los once actúa por primera vez con orquesta interpretando el *Concierto n.º 1* de Mendelssohn. Tras graduarse en el Instituto Musical de Sofía, continúa sus estudios en el Conservatorio Superior Nacional de Bulgaria bajo la dirección de Bogomil Starshenov y posteriormente con Joaquín Soriano en el Real Conservatorio Superior de Madrid, ciudad donde reside desde 1988.

Ha obtenido los máximos galardones en concursos nacionales e internacionales como los de Jaén, Senigalia (Italia), Santander, Cincinnati (Estados Unidos), Jacinto Guerrero (Madrid), José Iturbi (Valencia), Ettore Pozzoli (Italia), Sv. Obretenov y Juventudes Musicales de Bulgaria, entre otros. Su actividad concertista la ha llevado a las más prestigiosas salas de España, además de realizar recitales y conciertos con orquesta en Europa, América, Asia, África y Oceanía. Ha actuado bajo la batuta de directores de la talla de Comisiona, Entremont, Pehlivanian,

Rahbari, Natanek, Mikelsen, Kostin, García Asensio y Galduf, entre otros. Ha grabado para distintas cadenas de radio y televisión como la RAI, RTVE, Radio Melbourne, Radio Yokohama y RTV Búlgara. Su interpretación y grabación de la integral de los *Estudios* de Chopin ha merecido los mayores elogios del público y la crítica. Actualmente compagina la actividad concertista con la docente en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

## *La Spagna* en danza

*La Spagna* es el título de una conocida *bassa danza*, el baile cortesano más popular de los siglos xv y xvi. Esta melodía, de probable origen hispano, apareció impresa por primera vez en un tratado de baile publicado en Italia en 1455. En un momento en que la danza era parte fundamental de la sociabilidad y de la educación aristocráticas, esta melodía de 46 notas aparecerá en publicaciones y manuscritos como el tratado de baile de Antonio Cornazano o el *Manuscrito de Bruselas*, y servirá como base para un sinfín de composiciones que podían ser bailadas en los más refinados ambientes del momento. Buen ejemplo de ello es *La bassa Castiglia (Falla con misuras)*, compuesta por Guglielmo Ebreo da Pesaro, maestro de danza vinculado a la corte pesarese. Poco más tarde, este tema de danza aparecería en diversas elaboraciones polifónicas (son dignos de mención los contrapuntos de Costanzo Festa), e incluso llegaría a servir como *cantus firmus* en compo-

siciones religiosas, como la *Missa La Spagna* de Heinrich Isaac.

*La Spagna* fue, por tanto, la primera imagen musical española cultivada desde el extranjero. Pero pronto aparecerían otras danzas que también contribuirían a construir la identidad musical del país. Por ejemplo, algunos autores quisieron atribuirle un origen hispano a la pavana (de indudable origen italiano), una danza cortesana cercana a la baja danza, al relacionar su nombre con el término castellano “pavo” (un guante que recogerían autores como Sweelinck en su *Pavana Hispanica* y Praetorius en su *Pavane de Spaigne*). Otras danzas de origen español serían los canarios (descritos por Covarrubias como un “saltarelo gracioso”) o, especialmente, la *spagnoletta*. Surgida a finales del siglo xvi, la *spagnoletta* aparece por primera vez en sendos tratados de danza de los maestros italianos Fabritio Caroso y Cesare Negri, este último vinculado a diversos personajes de la nobleza española (incluyendo don Juan de Austria).

# Europa baila español: danzas desde *La Spagna* hasta la *Spagnoletta*

Pepe Rey\*

De vez en cuando es oportuno recordar la importancia que la danza ha tenido en el desarrollo de la música europea. Hoy la música de baile parece un subgénero minusvalorado por su carácter funcional al servicio de otra actividad, pero en épocas pasadas fue el motor de no pocas innovaciones, sobre todo en las formas de la música instrumental. El programa de esta sesión intenta llamar la atención sobre la presencia de una España real o imaginada en la música de danza de dos momentos históricos que podrían situarse en el entorno de los años 1500 y 1600.

La primera época corresponde al reinado de las danzas bajas en cortes y palacios. Destaca entre ellas la danza baja construida sobre una melodía de 46 notas conocida generalmente como *La Spagna*, de la que se conocen casi tres centenares de elaboraciones contrapuntísticas, algunas firmadas por autores del renombre de Josquin Desprez, Heinrich Isaac o Costanzo Festa. Un siglo más tarde la imprenta difunde numerosos tratados de baile y colecciones de música instrumental que contienen títulos como *Spagnoletta*, *Villan di Spagna*, *Canario*, *Spanish pavan* o,

simplemente añaden el calificativo *alla spagnuola* a un título genérico. Durante estos siglos, en la península se van gestando las folías, chaconas y zarabandas, que inundarán Europa muy poco después. El concierto corre a cargo de un conjunto característico de ministriles altos, instrumentos de viento tradicionalmente encargados de servir a la danza.

---

\* Pepe Rey estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense y Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue fundador, intérprete y director del Grupo SEMA (Seminario de Estudios de la Música Antigua), con cuya Capilla Musical realizó numerosos conciertos y cinco grabaciones discográficas. Veterano de la radio, en Radio Madrid y Radio Clásica, ha dirigido diversos programas y ha desempeñado tareas de producción musical en transmisiones de conciertos y grabaciones de estudio. Tanto en sus libros y artículos como en los guiones radiofónicos mezcla la erudición con el humor, planteando innovadoras hipótesis tras un guiño lúdico. Actualmente prefiere proyectarse en el mundo virtual a través de *veterodoxia.es*.

---

**Anónimo** (manuscrito de Bruselas, siglo xv)

La base danse du roy d'Espagne (improvisación sobre el cantus firmus)\*

**Joan Ambrosio Dalza** (fl. 1508)

Calata alla spagnola

**Costanzo Festa** (c. 1487-1545)

Contrapuntos 104 y 105 (sobre el cantus firmus de *La Spagna*)

**Hans Kotter** (1480-1541)

Spanieler (La Spagna)

**Johannes Ghiselin** (fl. 1491-1507)

La Spagna

**Francesco Spinacino** (fl. 1507)

La Spagna

**Guglielmo Ebreo da Pesaro** (c. 1424-c. 1484)

La bassa Castiglia (Falla con misuras)\*

**Anónimo** (Codex chartaceus, Bolonia, siglo xvi)

La Spagna

**Hans Buchner** (1483-1538)

Spaniol Tancz (La Spagna)

**Josquin des Prés** (1440-1521)

Propter peccata (La Spagna)

**Fabritio Caroso** (c. 1530-c. 1615)

Balletto "Amor mio"\*

**Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621)

Pavana Hispanica

**Michael Praetorius** (1571-1621)

Pavane de Spaigne\*

Gagliarda\*

Canario

**Fabritio Caroso y Cesare Negri** (c.1536- c.1604)

Il Canario\*

---

**Giles Farnaby** (1563-1640)

The Old Spagnoletta

**Michael Praetorius**

Spagnoletta

**Fabritio Caroso**

Spagnoletta nuova al modo di madrigalia\*

\* *Obras danzadas*

---

## LA DANSERYE

**Fernando Pérez Valera**, corneta, sacabuche, flautas y orlo

**Juan Alberto Pérez Valera**, corneta, chirimías,

bajoncillos, flautas y orlo

**Luis Alfonso Pérez Valera**, sacabuche, trompeta, flautas y orlo

**Eduardo Pérez Valera**, bajón, chirimías, bajoncillos, flautas y orlo

**Manuel Quesada Benítez**, sacabuche y flautas

**José Gabriel Martínez Gil**, percusión

**Bruno Forst**, clavicordio y virginal

**Juan Nieto**, laúd renacentista y guitarra barroca

**Diana Campóo**, reconstrucción de danza histórica y coreografía

**Jorge Vicedo**, baile

## La Danserye



La Danserye se crea en 1998 en Calasparra (Murcia) con el objetivo de investigar, recrear y difundir la música y los instrumentos de viento desde el final de la Edad Media hasta los inicios del Barroco, especializándose en el periodo del Renacimiento. Todos sus miembros se dedican a la investigación y reconstrucción de instrumentos de viento. Desde el inicio formaron su propio taller y completaron su formación como intérpretes con prestigiosos profesores como Jean Tubéry, Josep Borràs, Douglas Kirk, Renate Hildebrant, Jordi Savall o Jeremy West. Igualmente, muestran una gran inquietud por el mundo de los ministriles, desarrollando tareas de investigación con musicólogos como Juan Ruiz Jiménez, Javier Marín López, Douglas Kirk y Michael Noone, entre otros.

La Danserye ha participado en numerosos festivales y ciclos especializados en España, Francia, Bélgica, Holanda, México y Colombia, desarrollando proyectos relacionados con la

recuperación del patrimonio musical hispánico, aspecto con el cual se encuentran muy sensibilizados. En este sentido, cuatro de estos proyectos han sido llevados al soporte discográfico desde 2012. Se trata de primeras grabaciones mundiales que prestan especial atención al repertorio conservado en las catedrales de Puebla y México. Todos los registros están obteniendo excelentes críticas, que han llevado a considerar al conjunto como el “exponente moderno más relevante del mundo en la música instrumental del Renacimiento” (Douglas Kirk, *Revista de Musicología*, 2014). Desde 2013 son grupo residente en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza y desde 2016 del Festival Early Music Morella.

## Diana Campóo y Jorge Vicedo



Titulada por el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, Diana Campóo se ha formado en danza histórica con Françoise Deniau, Bruna Gondoni, Barbara Sparti y María José Ruiz, entre otros. Ha bailado en las compañías Esquivel, Compañía de Ana Yepes, Les Plaisirs y Xuriach. Profesora de danza histórica en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) y en la Universidad Europea de Madrid, ha colaborado como invitada en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, el Conservatorio Superior de Danza de Madrid y el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, entre otros, además de impartir cursos de danza barroca española en Inglaterra y Portugal.

Titulado en Danza española por la Escuela Superior de Danza de Alicante, Jorge Vicedo debutó con Mariemma en *Homenaje a Antonia Mercé, la Argentina*. Integrante del Ballet Antología, con coreografía de Alberto Lorca y dirección de José Tamayo en *Antología 25 años*, *Antología andaluza* y *Doña Francisquita*, ha participado asimismo en diversos

montajes y giras mundiales con coreografías de Manuel Segovia y Antonio Najarro, entre otros. Participó en *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* en la Compañía Nacional de Teatro Clásico bajo la dirección de Helena Pimenta, y ha participado en diversos montajes de danza histórica con Ana Yepes, María José Ruiz, Lieven Baert y Diana Campóo.

## Impresiones exóticas

Conocido hoy por un puñado de composiciones, Emmanuel Chabrier fue un hombre culto y refinado, con amplios intereses artísticos y una sincera dedicación a la música. Nacido en Auvernia, su relación con España comenzó muy pronto, pues sus primeros profesores fueron dos músicos exiliados de las guerras carlistas: Manuel Zaporta y Mateo Pitarch. Tras instalarse en París, Chabrier cultivó su amistad con pintores como Manet, poetas como Verlaine y músicos como Fauré, D'Indy, Chausson y Duparc. Su triunfo llegaría en 1877 gracias a su opereta *L'étoile*, que le permitiría abandonar su puesto de funcionario en el Ministerio del Interior poco después. Pero el rumbo de su vida compositiva cambiaría con dos viajes: el primero, en 1880, para escuchar el *Tristan* en Múnich. El segundo, en 1882, cuando viajó por España por un periodo de cuatro meses junto a su mujer. El recuerdo de este viaje se plasmaría en *España*, una rapsodia para orquesta de la que el propio compositor realizó una versión para piano, a la que Satie parodiaría en *Españaña*.

Debussy, en cambio, nunca visitó España, pero encontró en la Alhambra una potente fuente de inspiración.

Tanto en “La soirée dans Grenade”, de *Estampes* (1903) como en “La puerta del vino”, del segundo libro de *Préludes* (1913), el compositor recurre al ritmo de habanera para evocar el exotismo del palacio andalusí. Por su parte, Ravel –unido a España por potentes vínculos sentimentales y familiares– se mostró más variado en sus incursiones hispanas. Y así, mientras la “Alborada del gracioso”, de *Miroirs* (1905), se inspira en la literatura guitarrística, la *Pavana para una infanta difunta* (1898) pretende evocar el ambiente de la corte española del Siglo de Oro, con una joven infanta posando para Velázquez. Compuesta bajo el influjo de Chabrier, presenta rasgos arcaizantes que permiten adivinar los ecos de una vihuela o de un viejo instrumento de teclado. La evocación de España se torna sombría en algunas obras de Maurice Ohana. En 1944, en plena Segunda Guerra Mundial y mientras se encontraba en Roma, este músico francés de origen sefardí compuso el primero de sus *Trois caprices*, titulado “Enterrar y callar” e inspirado en el grabado homónimo de la serie *Los desastres de la guerra*, que Goya realizó entre 1793 y 1799.

# Del exotismo a la abstracción: *visiones* de España en la música francesa

Yvan Nommick\*

A lo largo de los siglos, han sido muchas las conexiones musicales que se han trenzado entre Francia y España, dos países que comparten un extenso patrimonio histórico, cultural y artístico. España ha inspirado un número importante de obras maestras de la música francesa y Francia, a su vez, ha sido uno de los polos de atracción tradicionales para los músicos y artistas españoles. El influjo de España en los compositores franceses se tradujo en títulos como la rapsodia para orquesta *España* (1883) de Chabrier –cuya versión para piano escucharemos en este concierto– o la ópera *Carmen* (1875) de Bizet, música genial que trasmite, sin embargo, una imagen tópica de España.

La siguiente generación de músicos franceses, en particular Debussy y Ravel, creó una música de color español menos pintoresca, más estilizada, que busca la evocación y no se basa en estereotipos; como muy bien escribe Manuel de Falla, Debussy “ha comprendido y expresado la esencia misma de la música española”. Cuando la atracción por España se conjuga con la fascinación por la Alhambra de Granada, fenómeno que se ha denominado “alhambrismo”, desemboca en obras tan

sugestivas como *La soirée dans Grenade* (1903) de Debussy.

Cuarenta años después, Maurice Ohana, compositor de cultura franco-española, y que reivindicaba una doble ascendencia musical, Debussy y Falla, ofrecerá una música de tema español más abstracta: su capricho “Enterrar y callar” (1943-1944), que se inspira en el grabado epónimo de la serie *Desastres de la guerra* de Goya. Ohana traduce sin concesiones, y con gran tensión sonora, el carácter trágico y desolado de la estampa goyesca.

---

\* Pianista y director de orquesta, compositor y musicólogo, es doctor en Musicología por la Universidad de París-Sorbonne. Ha sido profesor de dirección de orquesta en la Schola Cantorum de París, director del Archivo Manuel de Falla, y director de estudios artísticos de la Casa de Velázquez. Desde 2011 es catedrático de Musicología de la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3. Ha publicado varios libros y más de un centenar de trabajos científicos, participa en el diccionario *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) y en la *Gran Enciclopedia Cervantina*, y ha realizado ediciones de algunas obras de Manuel de Falla.

---

**Maurice Ravel** (1875-1937)  
Pavana para una infanta difunta

**Claude Debussy** (1862-1918)  
Estampes (selección)  
*Pagodes*  
*La soirée dans Grenade*  
*Jardins sous la pluie*

**Maurice Ohana** (1913-1992)  
*Enterrar y callar*, de Trois caprices

**Emmanuel Chabrier** (1841-1894)  
España (versión para piano del compositor)

**Erik Satie** (1866-1925)  
*Españaña*, de Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois

**Claude Debussy**  
*La puerta del vino*, de Préludes

**Rodolphe Bruneau Boulmier** (1983)  
Título por determinar (estreno absoluto)

**Maurice Ravel**  
Miroirs (selección)  
*Oiseaux tristes*  
*Une barque sur l'océan*  
*Alborada del gracioso*

---

Momo Kodama, piano

## Momo Kodama



Nacida en Osaka, Momo Kodama pasó su infancia en Europa. Estudió en el Conservatorio Nacional de París y más tarde completó su formación con Murray Perahia, Andrés Schiff, Vera Gornostayeva y Tatiana Nikoláyeva. En 1991 se convirtió en la ganadora más joven del Concurso Internacional ARD en Múnich.

Momo Kodama ha sido invitada a actuar con destacadas orquestas, incluyendo la Filarmónica de Berlín, la Sinfónica de Boston, la Orquesta Estatal Bávara, la Sinfónica de Tokio, la Orquesta Sinfónica NHK, la NDR de Hamburgo, la Orquesta de Cámara de París, la Filarmónica de Montecarlo y la Real Filarmónica de Liverpool, con directores como Seiji Osawa, Eliahu Inbal, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Kent Nagano, André Prévin y sir Roger Norrington. Ha actuado en prestigiosos festivales, incluyendo el Festival Marlboro en los Estados Unidos, el Festival Verbier en Suiza, La Roque d'Anthéron, el Festival Chopin y el Festival d'Automne en Francia, el Festival Enescu en Rumanía, el Festival

Tivoli en Dinamarca, Settembre Musica en Italia y el Festival de Schleswig Holstein en Alemania. Con frecuencia ha colaborado con músicos como Renaud Capuçon, Christian Tetzlaff, Steven Isserlis y Jörg Widmann.

Reconocida intérprete de la música de Olivier Messiaen, Kodama ha recibido el Premio Saji Keizo de la Fundación Suntory en Japón por su contribución a la difusión de la música contemporánea. Entre sus últimas actuaciones destacan conciertos en el Festival de Lucerna, en el Wigmore Hall, la Ópera de Tokio (donde ha estrenado los *Études* de Toshio Hosokawa), la Musikverein de Viena con la Orquesta Tonkünstler, la Maison de Radio France, el Teatro de los Campos Elíseos y la Philharmonie de París.

## Folías y chaconas

La danza fue una pieza clave del engranaje cortesano dispuesto en torno a Luis XIV, que se mostró abierto a recibir y naturalizar danzas procedentes de distintos países. Los ritmos y los esquemas armónicos de la danza trascendieron la pista de baile y se asimilaron en la ópera francesa primero, y en composiciones para el clave y otros instrumentos más tarde. La folía –término que aparece por primera vez en el *Auto de Sibila Cassandra* (1503) de Gil Vicente– es definida por Sebastián de Covarrubias como una danza rápida en la que los bailarines debían cargar con otros hombres vestidos de mujer. Condenada por los moralistas, se difundió a principios del siglo XVI por toda Europa como un esquema de acordes sobre el que se podían realizar distintas improvisaciones. Adaptada por Lully a los gustos versallescios, se transformó entonces en un esquema armónico con un ritmo moderado y una estructura simétrica sobre el que se realizaban diversas improvisaciones.

En la historia de la evolución de la folía merecen un capítulo especial “Les folies françaises ou les dominos”, que forman parte del *Décimo tercer or-*

*den de piezas para clave* de Couperin. Esta pieza –único conjunto de variaciones compuesto por el autor– remite en su título y en los encabezamientos de sus secciones a un juego de máscaras (de ahí el término *domino*, que se refiere a un tipo de antifaz carnavalesco con una capa y una capucha), y reenfoca la folía hacia una visión moralista. Siguiendo la teoría de los afectos, a lo largo de doce variaciones, Couperin atraviesa distintas situaciones y estados amorosos que relaciona con diversos colores: la virginidad con una máscara invisible, el pudor con el color rosa, el ardor con el rojo, la esperanza con el verde, la fidelidad con el azul, la perseverancia con el gris de lino, la languidez con el violeta, la coquetería con máscaras de distintos colores, las relaciones entre prostitutas y ancianos con el púrpura y el color de las hojas muertas, los maridos cornudos con el amarillo, los celos silenciosos con el gris oscuro y la desesperación con el negro. Al igual que la folía, otras danzas hispanas como la chacona –también acompañada por una imagen lasciva– pasaron a la corte de Versalles, e incluso llegaron a formar parte de *tragédies lyriques* de Lully como *Phaeton*.

# Músicas degeneradas del siglo XVII

## Stefano Russomano\*

Llama a este juego suyo impío y profano zarabanda y chacona el nuevo hispano.

Los versos de Giovan Battista Marino, el príncipe de la poesía barroca italiana, reflejan la rápida difusión de la chacona en suelo europeo a comienzos del siglo XVII. De ascendencia americana e incubación española, la chacona fue hostigada en un primer momento por sus rasgos desenfrenados para ser asimilada luego a la práctica de la variación instrumental sobre fórmulas “obstinadas”.

Algo similar ocurrió con la folía, danza portuguesa cuyo impulso telúrico (sus orígenes parecen remontarse a ritos de fertilidad) se erigió pronto en epítome de lo hispánico –las “folías de España”– a la vez que su etimología la emparentaba con la dimensión de la locura. Incluso una vez consumada su estilización en fórmulas de bajo obstinado sobre las que intérprete y músico estaban llamados a realizar variaciones, chacona y folía no dejarán de remitir en Italia a un ideal de acumulación febril y obsesiva, donde la sorpresa y la progresión apremiante se alían con la explosividad del virtuosismo. Los franceses, en

cambio, las plasmarán en arquitecturas sonoras grandiosas y calculadas, a imagen y semejanza del modelo versallesco, mientras que los alemanes –con la familia Bach a la cabeza– la utilizarán como recurso metódico y genial para desplegar la inagotable riqueza del discurso musical a partir de una simple huella armónica.

---

\* Stefano Russomano estudió Musicología en la Università degli Studi de Milán con Francesco Degrada. Sus investigaciones se centran en la música barroca y en la del siglo XX. Ha sido coordinador de la sección de música del suplemento cultural de ABC. Ha colaborado con diversas instituciones culturales en Milán, Madrid, Granada y Estrasburgo, ha impartido cursos en conservatorios de Madrid y Palencia, y en la Universidad de Alcalá de Henares. Ha preparado, junto a Franco Pavan, la nueva edición del libro *Liuto, chitarra e vihuela* de Giuseppe Radole (Suvini Zerboni, 1997). Ha traducido y realizado la edición española de *El teatro a la moda* de Benedetto Marcello (Alianza Editorial, 2001) y es autor de los libros *Dante Alighieri y la música* (Ediciones Singulares, 2009) y *La música invisible* (Fórcola, 2017).

---

**Jean Henri D'Anglebert** (1635-1691)  
Suite n° 3 en Re menor (selección)  
*Prélude*  
*Variations sur les folies d'Espagne*

Suite n° 1 en Sol menor (selección)  
*Ouverture de Cadmus de Monsieur de Lully*  
*Chaconne de Phaeton de Monsieur de Lully*

**Antoine Forqueray** (1671-1745)  
Preludio en Re menor

**Jean Baptiste Forqueray** (1699-1782)  
Suite n° 1 en Re menor para clave, a partir del original para viola da gamba de Antoine Forqueray (selección)  
*La Forqueray*  
*La Bellemont*  
*La Portugaise*

**François Couperin** (1668-1733)  
Décimo tercer orden de piezas para clave en Si menor  
*Les lis naissans*  
*Les rozeaux*  
*L'engageante*  
*Les folies françaises ou les Dominos*  
*La virginité sous le domino couleur d'invisible*  
*La pudeur sous le domino couleur de roze*  
*L'ardeur sous le domino incarnat*  
*L'espérance sous le domino vert*  
*La fidélité sous le domino bleu*  
*La persévérance sous le domino gris de lin*  
*La langueur sous le domino violet*  
*La coquetterie sous différents dominos*  
*Les vieux galans et les trésorieresses surannées sous des dominos pourpres et feuilles mortes*  
*L'âme en peine*

*L'Amphibie, mouvement de passacaille*, de Vigésimo cuarto orden de piezas para clave en La mayor

**Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788)  
Fantasía en Re menor H 234  
12 variaciones sobre las folías de España H 263

*Francesco Corti toca un clave construido por Keith Hill (2001), copia de un instrumento Taskin (1769).*

---

**Francesco Corti, clave**

## Francesco Corti



Nació en Arezzo (Italia) en el seno de una familia musical en 1984. Estudió órgano en Perugia y clave en Ginebra y Ámsterdam. Ha sido premiado en el Concurso Internacional Johann Sebastian Bach de Leipzig y en el Concurso de Clave de Brujas. Como solista, ha ofrecido recitales y conciertos por toda Europa, los Estados Unidos, América Latina y Nueva Zelanda. Ha sido invitado a festivales como el Mozart Woche y el Festival de Salzburgo, el BachFest de Leipzig, el MusikFest de Bremen, el Festival de música antigua de Utrecht, el Festival Radio France en Montpellier, y ha actuado en escenarios como la Sala Pleyel de París, la Sala Bozar en Bruselas, la Konzerthaus de Viena, el Mozarteum y la Haus für Mozart en Salzburgo y el Concertgebouw de Ámsterdam.

Francesco Corti es miembro de Les Musiciens du Louvre, el Ensemble Zefiro, el Bach Collegium de Japón, Les Talens Lyriques, Harmonie Universelle y Le Concert des Nations. Es el prin-

cipal director invitado de la Orquesta del Pomo d'Oro y dirige regularmente a Les Musiciens du Louvre. Ha dirigido la Holland Baroque Society, la Nederlandse Bachvereniging y B'Rock. Sus grabaciones como solista incluyen las suites de Louis Couperin, las partitas de Bach, las sonatas de Haydn, los dos cuartetos con piano y el *Concierto para piano KV 488* de Mozart. Desde septiembre de 2016 es profesor de clave y continuo en la Schola Cantorum Basiliensis.

## El espíritu del pueblo: *Spanisches Liederbuch*

En 1852, los poetas Emanuel Geibel y Paul Heyse dieron a la imprenta una colección de poemas españoles y portugueses traducidos al alemán y publicados con el título de *Spanisches Liederbuch*. Esta antología contiene textos anónimos y de autores como Cervantes, Lope de Vega, Luís de Camões, Juan Ruiz y otros menos conocidos como José de Valdivielso, López de Úbeda o Manuel del Río. Entre octubre de 1889 y abril de 1890 el compositor Hugo Wolf puso música a 44 de estos poemas (27 de ellos anónimos), que dividió en dos categorías. Por una parte, las canciones espirituales (*Geistliche Lieder*), de las cuales seis expresan la ternura, la esperanza y la confianza, mientras las cuatro restantes constituyen imploraciones y quejas. En palabras de Romain Rolland, son “la expresión ardiente y desolada de una fe que se tortura, [precedida] por las visiones sonrientes de la Sagrada Familia que remiten a Murillo”. Por otra parte, las canciones seculares (*Weltliche Lieder*), que se presentan como pequeños sainetes en los que tiene cabida el amor, el humor, la ironía, la pasión y la muerte.

Con el *Spanisches Liederbuch* el compositor incidía en una línea “mediterránea” que había inaugurado con su *Serenata italiana* (1887), y que prolongaría en la ópera cómica *Der Corregidor* (1896, basada en la novela *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón), el *Italianisches Liederbuch* (1890-1896) y la ópera inconclusa *Manuel Venegas* (también sobre un texto de Alarcón). En el *Spanisches Liederbuch*, pocas son las concesiones al *colour locale*: algunos arpeggios en estilo guitarrístico en “Seltsam ist Juanas Weise”, “Treibe nur mit Lieben Spott” y “Auf dem grünen Balkon mein Mädchen schaut”, un *staccato* que imita unas castañuelas en “Sagt, seid Ihr es, feiner Herr” o el pandero en “Klinge, klinge, mein Pandero”, y un floreo de tintes andalucistas en “Auf dem grünen Balkon”. Aparecen, asimismo, ritmos de danzas mediterráneas (mas no españolas) como la tarantela en “Liebe mir im Busen zündet einen Brand” y la siciliana en “Trau’ nicht der Liebe, mein Liebster, gib acht!”. En conjunto, la obra presenta unas líneas melódicas sencillas que trascienden lo local para afirmar la universalidad del espíritu popular.

# La nacionalización de la cultura

José Álvarez Junco\*

En plena Ilustración, cuando los mejores cerebros europeos planeaban un futuro humano racional-progresista, Jean-Jacques Rousseau basó la legitimidad política en la “voluntad general” de los pueblos, grupos humanos dotados de rasgos culturales comunes. Johann Herder añadió que esos pueblos poseían un *Volksgeist*, un espíritu o alma común, fuente última de todas las creaciones culturales de sus componentes. Sentaron así las bases intelectuales del nacionalismo, el gran modelo justificador de las estructuras de poder en los dos siglos siguientes. Cambió, pues, el sujeto de la legitimidad política. El poder no procedía ya de héroes fundadores de imperios y dinastías, sino de “naciones”, colectividades humanas poco menos que eternas o emanadas de la mente divina con una misión universal, lo cual obligó a toda una reformulación de la cultura en términos nacionales. De la historia, sobre todo, no protagonizada ya por héroes individuales, familias o religiones, sino por “España”, en nuestro caso, que revelaba su ser en episodios como Sagunto o Numancia o gestas como las de Viriato, don Pelayo o el Cid.

Este tipo de transformación afectó también a la música. Ni la corte española podía permitirse tener, como antaño, músicos extranjeros ni los composito-

res españoles escribir algo que no fuera música “nacional”. Un género convertido en objeto de afanosa búsqueda, y no solo por parte de españoles, pues España fue desde los primeros momentos objeto de culto para cualquier romántico. España era, como comprendieron las tropas napoleónicas, ejemplo vivo de una forma de ser por cuya defensa sus hijos estaban dispuestos a morir. Y lo que había sido país decadente, fanático y cruel, se convirtió en un pueblo fiel a su identidad, extremado en sus pasiones, pintoresco y excéntrico. La música tuvo, pues, que atenerse a este estereotipo.

---

\* Catedrático emérito de la Universidad Complutense, ha ocupado la cátedra Príncipe de Asturias en la Universidad de Tufts (Boston) y dirigido el Seminario de Estudios Ibéricos en la Universidad de Harvard. Ha sido director del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Consejero de Estado. Entre sus publicaciones destacan *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)* (1976); *El ‘Emperador del Paralelo’. Alejandro Lerroux y la demagogia populista* (1990); *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (2001); *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos* (2016); *El relato nacional. Historia de la historia de España*, con Gregorio de la Fuente (2017); y *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, con Adrian Shubert (2018).

---

**Hugo Wolf** (1860-1903)  
Spanisches Liederbuch (selección)

## Geistliche Lieder

*Nun bin ich dein*  
*Der helige Josphe singt (Nun wandre, Maria)*  
*Die ihr schwebet um diese Palmen*  
*Ach, des Knaben Augen sind mir so schön und klar*  
*Mühevoll komm' ich und beladen*

## Weltliche Lieder

*Auf dem Grünen Balkon mein Mädchen schaut*  
*In dem Schatten meiner Locken*  
*Sagt, seid Ihr es, feiner Herr*  
*Mögen alle bösen Zungen immer sprechen, was beliebt*  
*Preciosas Sprüchlein gegen Kopfweh (Köpfchen, Köpfchen, nicht gewimmert)*  
*Wer sein holdes Lieb verloren*  
*Alle gingen, Herz, zur Ruh*  
*Dereinst, dereinst, Gedanke mein*  
*Komm', o Tod, von Nacht umgeben*  
*Und schläfst du, mein Mädchen*  
*Bedeckt mich mit Blumen*  
*Geh', Geliebter, geh' jetzt!*

---

**Sarah Fox**, soprano  
**Markus Farnsworth**, barítono  
**Malcolm Martineau**, piano

## Sarah Fox



Se formó en la Giggleswick School, la Universidad de Londres y el Royal College of Music. Ganadora del Premio Kathleen Ferrier y del Premio John Christie, es también Honorary Fellow del Royal Holloway College de la Universidad de Londres.

Ha interpretado distintos papeles en la Royal Opera House, Covent Garden. Entre ellos destacan Micaela en *Carmen*, Aseria en *Tamerlano*, Zerlina en *Don Giovanni* y Woglinde en *Der Ring des Nibelungen*. Otros papeles operísticos incluyen Ellen Orford en *Peter Grimes*, Ilia en *Idomeneo*, Susanna en *Le nozze di Figaro* y Mimi en *La Bohème*.

Su prestigiosa carrera concertística la ha llevado a actuar en todo el mundo, y a cantar con orquestas como la Filarmónica de Berlín, la Orquesta Gulbenkian y la Filarmónica de Oslo, entre otras. Ha actuado en diversas

ocasiones en los Proms de la BBC, el Festival de Edimburgo y el Festival Three Choirs, y es invitada regularmente por la Classical Opera Company y Friday Night is Music Night de BBC Radio.

Su discografía incluye *Il Re Pastore* (Classical Opera Company), *The Cole Porter Songbook*, las canciones de Poulenc y la *Sinfonía n.º 4* de Mahler (Signum Classics), el *Réquiem* de Mozart (Convivium), la *Sinfonía n.º 3* de Vaughan Williams (Halle), el *Dona Nobis Pacem* de Vaughan Williams (Hyperion), *That's Entertainment* (Emi Classics) y *Cole Porter in Hollywood* (Warner Classics).

## Markus Farnsworth



Marcus Farnsworth recibió en 2009 el primer premio en el Concurso Internacional de Canto Wigmore Hall/Kohn Foundation, y en 2011 se alzó como ganador del Concurso Kathleen Ferrier. Ha actuado en numerosas ocasiones en el Wigmore Hall con pianistas como Malcolm Martineau, Julius Drake, Joseph Middleton y Graham Johnson, así como con el Myrthen Ensemble.

En la temporada 2018-2019 ha interpretado *The Silver Tassie* de Anthony Turnage junto a la Orquesta Sinfónica de la BBC, y ha estrenado la obra *Last Man Standing* de Cheryl Frances-Hoad. Además, ha interpretado *Candide* de Leonard Bernstein con la London Symphony Orchestra bajo la dirección de Marin Alsop, y *Frankenstein* de HK Gruber con la Aurora Orchestra. Recientemente ha regresado de una gira por Australia con el Gabrieli Consort durante la que ha interpretado *King Arthur* de Purcell.

Asimismo, ha interpretado y grabado *A Sea Symphony* de Vaughan Williams bajo la dirección de Martyn Brabbins y *The Wound Dresser* de John Adams, ambas con la Orquesta de la BBC. Ha participado en la nueva producción de *Iolanthe* de Gilbert and Sullivan dirigida por Cal McCrystal para la English National Opera, y ha debutado en el Teatro Real de Madrid en *Street Scene* de Kurt Weill.

## Malcolm Martineau



Nacido en Edimburgo, actúa de forma regular en las principales salas de concierto y en festivales de todo el mundo, con artistas como sir Thomas Allen, dame Felicity Lott, Thomas Quasthoff, Michael Schade y Sarah Conolly. Ha presentado su propio ciclo de conciertos en el Wigmore Hall y en el Festival de Edimburgo y ha acompañado en clases magistrales en la Britten Pears School de Aldeburgh a dame Joan Sutherland, Elisabeth Schwarzkopf, Suzanne Danco e Ileana Cotrubas.

Sus numerosas grabaciones incluyen obras de Schubert, Schumann y recitales de canciones inglesas con Bryn Terfel, recitales con Simon Keenlyside, Angela Gheorghiu, Barbara Bonney, Susan Graham, Magdalena Kožená y Anne Schwanewilms. Además, ha grabado las canciones folclóricas de Beethoven y Britten, todas las canciones de Poulenc y Mendelssohn, *Winterreise* y *Schwanengesang* de Schubert con Florian Boesch; *Heimliche Aufföderung* y *Scene!* con Christiane Karg, *Portraits*

con Dorothea Röschmann y canciones de Max Reger con Sophie Bevan.

Tras obtener un doctorado honorífico en la Real Academia Escocesa de Música y Teatro en 2004, y tras ser nombrado maestro de acompañamiento en 2009, Martineau fue nombrado director artístico del Leeds Lieder+Festival.

## Selección bibliográfica

José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

Cristina Álvarez Losada, “La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)”, *Recerca Musicològica*, vol. XX-XXI (2013-2014), pp. 221-267.

Cristina Aguilar Hernández, *Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Manuel de Falla*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

Xavier Andreu, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus, 2016.

Clyde W. Brockett, “Gottschalk in Madrid: a tale of ten pianos”, *Musical Quarterly*, nº 75 (1991), pp. 279-315.

Juan José Carreras (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Volumen 5: *La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Samuel Llano, *Whose Spain? Negotiating Spanish Music in Paris, 1908-1929*, Óxford, Oxford University Press, 2013.

James Parakilas, “How Spain got a soul”, Jonathan Bellman (ed.), *The exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193.

Edward Said, *Orientalismo*, traducción de María Luisa Fuentes, Madrid, Al Quibla/Libertarias, 1990.

Antonio Simón Montiel, *Liszt en la península ibérica. Su discurso musical y su reflejo en los medios*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015.

Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Óxford, Oxford University Press, 2009 (1ª ed. en 1997).

Manuel Viera de Miguel, *El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: “postales”, fotografías, reconstrucciones*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.



# El formato Viernes Temáticos

En 2006 se inaugura el formato Lunes Temáticos, que se desarrolla a lo largo de toda la temporada y aspira a mostrar el desarrollo de un género musical, la transformación de una idea, o a ilustrar una época histórica de manera reposada a lo largo de un ciclo de conciertos de amplio recorrido.

Manteniendo esta filosofía, en 2012 el formato se transforma y adopta el nombre de Viernes Temáticos: siete conciertos que ilustran una idea precedidos por presentaciones de reconocidos especialistas. Los sábados se emite grabada la presentación del día anterior.

En la sección “Todos los conciertos desde 1975” de march.es se pueden consultar todos los programas de mano de este ciclo. Todas las presentaciones y una selección de los conciertos de los Viernes Temáticos están disponibles en el canal de videos march.es de la Fundación (march.es/musica/videos). Las presentaciones están disponibles para su escucha y descarga en Audio de todas las conferencias desde 1975 (march.es/conferencias/anteriores).

## 2012-2013 HISTORIA DEL LIED EN SIETE CONCIERTOS

### Una cima temprana

Hans Jörg Mammel, tenor y Arthur Schoonderwoerd, fortepiano

### Origen y esplendor

Joan Martín-Royo, barítono y Roger Vignoles, piano

### La Edad Media romántica

Stephan Loges, barítono y Roger Vignoles, piano

### La obsesión poética

Marta Mathéu, soprano; Günter Haumer, barítono, y Roger Vignoles, piano

### Amor y humor

Elizabeth Watts, soprano y Roger Vignoles, piano

### Viena, un siglo después

Christianne Stotijn, mezzosoprano y Joseph Breinl, piano

### Nuevos lenguajes

Elena Gragera, mezzosoprano y Anton Cardó, piano

*Todos los conciertos fueron presentados por Luis Gago*

## 2013-2014 LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN EN ARREGLOS DE CÁMARA

### Sinfonías nº 1 y nº 2

Trío Arbós y Álvaro Octavio, flauta  
*Presentación de Pablo-L. Rodríguez*

### Sinfonías nº 3 y nº 4

Carles & Sofia, piano dúo  
*Presentación de Tomás Marco*

### Sinfonía nº 5

Wiener Kammer-symphonie  
*Presentación de José Luis García del Busto*

### Sinfonía nº 6

Cuarteto de Leipzig con Cristina Pozas, viola y Miguel Jiménez, violonchelo  
*Presentación de Ramón Andrés*

### Sinfonía nº 7

Harmonie XXI  
*Presentación de Joan Vives*

### Sinfonía nº 8

Miriam Gómez Morán, piano  
*Presentación de Luca Chiantore*

### Sinfonía nº 9

Elena Aguado, Ana Guijarro, Mariana Gurkova y Sebastián Mariné, pianos  
*Presentación de Juan José Carreras*

## 2014-2015 POPULAR Y CULTA: LA HUELLA DEL FOLCLORE

### Transilvania vocal

Conjunto de música tradicional transilvana  
*Presentación de Bianca Temes*

### España flamenca

Rocío Márquez, cantaora y Rosa Torres-Pardo, piano  
*Presentación de Elena Torres*

### Danzón criollo cubano

Andrés Alén, piano; Roque Martínez, flauta travesera; Reiner “El Negrón” Elizarde, contrabajo y Pedro Porro, percusión  
*Presentación de Victoria Eli*

### Polirritmias. Ligeti africano

Alberto Rosado, piano; Justin Tchatchoua, Aboubacar Shyla y Husmani Bangoura, percusiones africanas  
*Presentación de Polo Vallejo*

### Bartók all’ungherese

Jenő Jandó, piano y Muzsikás  
*Presentación de Rubén Amón*

### Brasil: choros y otros cantos

Kennedy Moretti y Alicia Lucena, pianos; Ana Guanabara, canto y Cristina Azuma, guitarra y cavaquinho  
*Presentación de Luis Ángel de Benito*

### Tango popular - Tango erudito

Claudio Constantini, piano y bandoneón; Suvi Myöhänen, violín y Carles Marín, piano  
*Presentación de Ramón Pelinski*

## 2015-2016 LAS PASIONES DEL ALMA

### Admiración

Daniel Sepec, violín; Hille Perl, viola da gamba; Lee Santana, tiorba, y Michael Behringer, clave  
*Presentación de Luis Gago*

### Amor

Raquel Andueza y La Galanía  
*Presentación de Tess Knighton*

### Tristeza

Concondia Viol Consort. Francisco Rojas, recitador  
*Presentación de Sergio Pagán*

### Deseo

Ensemble Arte Música  
*Presentación de Stefano Russomanno*

### Alegría

Raúl Prieto, órgano  
*Presentación de José Luis Téllez*

### Furia

Ensemble Cordevento. Erik Bosgraaf, dirección y flauta de pico  
*Presentación de Juan Lucas*

### Bach interpreta a Quintiliano: la retórica musical

Ensemble Da Kamera  
*Presentación de Luis Robledo*

## 2016-2017 MÚSICA EN LAS CORTES DEL ANTIGUO RÉGIMEN

### Carlos V y la música imperial

Capella Prolationum y Ensemble La Danserye  
*Presentación de Pepe Rey*

### Enrique VIII, compositor

Alamire. David Skinner, dirección  
*Presentación de Tess Knighton*

### Federico el Grande

Florilegium  
*Presentación de Javier Barón*

### Cristina de Suecia en La Arcadia

Ensemble Aurora, Enrico Gatti, dirección y violín  
*Presentación de Bernardo J. García*

### María Bárbara de Braganza, clavecinista

Rinaldo Alessandrini, clave  
*Presentación de José Máximo Leza*

### Luis XIV, el Rey Sol

La Bellemont. Xosé Luis Saqués, escenografía e iluminación  
*Presentación de Ramón Andrés*

### Haydn en Eszterháza

La Tempestad, Silvia Martínez, dirección y fortepiano  
*Presentación de Benet Casablancas*

## 2017-2018 HISTORIA DEL CUARTETO EN SIETE CONCIERTOS

### El surgimiento, 1760-1780

Cuarteto Casal  
*Presentación de Miguel Ángel Marín*

### El cuarteto como conversación, 1780-1800

Cuarteto Quiroga  
*Presentación de Cibrán Sierra*

### Viena, 1800-1830

Cuarteto Carducci  
*Presentación de Luis Gago*

### La sombra de Beethoven, 1830-1870

Cuarteto Van Kuijk  
*Presentación de Eva Sandoval*

### Periferias, 1870-1914

Cuarteto Gerhard  
*Presentación de Fernando Delgado*

### Nuevos recursos, 1914-1970

Cuarteto Diotima  
*Presentación de Jorge Fernández Guerra*

### Retos futuros, desde 1970

Cuarteto Attacca  
*Presentación de Germán Gan*

## CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los sábados se emite la presentación grabada del día anterior.

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en [march.es/musica/audios](http://march.es/musica/audios) durante los 21 días posteriores a su celebración

Las presentaciones de los conciertos íntegros de los anteriores ciclos del formato Viernes Temáticos están disponibles en el canal de videos [march.es](http://march.es) de la Fundación ([www.march.es/musica/videos](http://www.march.es/musica/videos))

© José Álvarez Junco  
© Fernando Delgado García  
© Alberto Hernández Mateos  
© Andrés Ibáñez  
© Yvan Nommick  
© Pepe Rey  
© Stefano Russomanno  
© Elena Torres  
© Fundación Juan March,  
Departamento de Música

Depósito legal: M-42227-2008

**Diseño**  
Guillermo Nagore

**Impresión**  
Improitalia, S.L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

**Director**  
Miguel Ángel Marín

**Coordinadores**  
Alberto Hernández Mateos  
Josep Martínez Reinoso  
Olga Torres

## ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

**Reserva anticipada:** se pueden reservar 83 entradas en [march.es/reservas](http://march.es/reservas) (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por [march.es](http://march.es) y a través de Facebook Live y YouTube Live. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

## BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en [march.es/bibliotecas](http://march.es/bibliotecas)

## PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](http://march.es). Más información en [march.es/musica/jovenes](http://march.es/musica/jovenes)

## RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en [march.es/musica](http://march.es/musica) durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

## CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en [march.es/boletines](http://march.es/boletines)

Viernes Temáticos: “Clichés musicales: visiones de España”: octubre 2018 - mayo 2019 [introducción y notas de Alberto Hernández Mateos]. - Madrid: Fundación Juan March, 2018.

96 pp.; 20,5 cm

Programas de los conciertos: [I] Rusia canta a España: “Obras de M. Glinka, A. Dargomyzhski, M. Balákirev, P. I. Chaikovski y D. Shostakóvich”, por Ivo Stánchev, bajo y Borja Mariño, piano, Andrés Ibáñez, presentación; [II] Virtuosos viajeros: “Obras de I. Moscheles, M. Moszkowski, L. M. Gottschalk, E. Lecuona, O. de la Cinna, J. Schulhoff, J. Ascher, T. Kullak y F. Liszt”, por Francesco Libetta, piano, Fernando Delgado, presentación; [III] La visión rusa: “Obras de M. Glinka, M. Balákirev y N. Rimski-Kórsakov”, por Ana Guijarro y Mariana Gurkova, piano a cuatro manos, Elena Torres, presentación; [IV] *La Spagna* en danza: “Obras anónimas y de J. A. Dalza, C. Festa, H. Kotter, J. Ghiselin, F. Spinacino, G. Ebreo da Pesaro, H. Buchner, J. des Prés, F. Caroso, J. P. Sweelinck, M. Praetorius, C. Negri y G. Farnaby, por La Danserye, Diana Campóo, reconstrucción de danza histórica y coreografía, Jorge Vicedo, baile, Pepe Rey, presentación; [V] Impresiones exóticas: “Obras de M. Ravel, C. Debussy, M. Ohana, E. Chabrier, E. Satie y R. Bruneau Boulmier”, por Momo Kodama, piano, Yvan Nommick, presentación; [VI] Folías y chaconas: “Obras de J. H. D’Anglebert, A. Forqueray, J. B. Forqueray, F. Couperin y C. P. E. Bach”, por Francesco Corti, clave, Stefano Russomanno, presentación; [y VII] El espíritu del pueblo: *Spanisches Liederbuch*: “Obras de H. Wolf”, por Sarah Fox, soprano; Thomas Oliemans, barítono y Malcolm Martineau, piano, José Álvarez Junco, presentación, celebrados en la Fundación Juan March los días 12 y 13 de octubre de 2018; 9 y 10 de noviembre de 2018; 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2018; 25 y 26 de enero de 2019; 22 y 23 de febrero de 2019; 29 y 30 de marzo de 2019 y 24 y 25 de mayo de 2019

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Canciones (Bajo) con piano - Programas de mano - S. XIX-XX.- 2. Guerra civil española, 1936-1939 - Canciones y música - Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 3. Rondós (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para piano (4 manos) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 5. Música folclórica - España - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 6. Danzas - Programas de mano - S. XV-XVII.- 7. Pavanas - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 8. Conjuntos instrumentales - Programas de mano - S. XV-XVII.- 9. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 10. Orientalismo (Música) - Programas de mano - S. XX.- 11. Música para clave - Programas de mano - S. XVII-XVIII.- 12. Suites (Clave) - Programas de mano - S. XVII-XVIII.- 13. Fantasías (Clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 14. Variaciones (Clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 15. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 16. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 17. Fundación Juan March - Conciertos.

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## VIERNES TEMÁTICOS: CICLOS ANTERIORES

---

2012-2013

**Historia del Lied en siete conciertos**

2013-2014

**Las sinfonías de Beethoven en arreglos de cámara**

2014-2015

**Popular y culta: la huella del folclore**

2015-2016

**Las pasiones del alma**

2016-2017

**Música en las cortes del Antiguo Régimen**

2017-2018

**La historia del cuarteto en siete conciertos**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada  
2018-2019



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo, se pueden seguir en directo a través de [march.es/directo](http://march.es/directo), Facebook Live y YouTube Live.

Boletín de música y vídeos en [march.es/musica](http://march.es/musica)  
Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

