



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**



## **FACULTAD DE MÚSICA**

# *SUITE CASTELLANA* DE FEDERICO MORENO TORROBA: UN PANORAMA DEL CASTICISMO MUSICAL ESPAÑOL.

Tesis que presenta:

Rooney Josue Hernandez Villanueva

Para obtener el título de:

Licenciado en Música Instrumentista (Guitarra)

Mtro. Pablo Garibay López

Asesor para la presentación pública

Lic. Eloy Cruz Soto

Asesor para el trabajo escrito

Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## Agradecimientos

A través de las páginas de este texto discurre una cantidad de información que fue posible adquirir gracias a una ardua labor de búsqueda y recolección, y cuyos análisis y contrastes se realizan de manera cuasi esquemática, ya que he de confesar que es el primer texto formal de investigación que realizo.

Sin embargo, el presente trabajo no hubiera sido posible sin la valiosa ayuda de muchas personas que intervinieron en el proceso a través de comentarios, correcciones pertinentes, lectura crítica de capítulos así como atinadas observaciones. Los agradecimientos aquí presentes no están escritos en orden jerárquico de importancia, puesto que todos, en su justa medida, contribuyeron con su valiosa asistencia al desarrollo de este texto.

Sin embargo, antes de recurrir al listado de personas a las cuales les quiero expresar mis agradecimientos, quisiera empezar con aquellos que estuvieron siempre en todo momento, en las buenas y en las malas, en las duras y en las maduras, a lo largo de este largo trayecto de 7 (en realidad 8) años... Gracias mamá, gracias papá, por todo el apoyo, amor y cariño incondicional, y por todas las asistencias prestadas a lo largo de estos años, en el terreno de lo moral, lo económico, lo emocional y lo motivacional. En verdad, nada de esto hubiera sido posible sin ustedes.

Al apreciado maestro Pablo Garibay, genial guitarrista, y con una verdadera esencia artística, quisiera expresarle mis mayores agradecimientos por estos 7 años de enseñanza de la guitarra, pero sobre todo, de la música. Sus palabras y valiosas lecciones vivirán a lo largo de mi carrera como músico, pues han permeado y solidificado en mi desarrollo, tanto, que ha sido (y es) uno de los pilares fundamentales en mi formación musical.

Al profesor y genial guitarrista (y colega en gustos musicales de nuestro querido género madre llamado "Metal"), el profesor Jose Luis Segura. La realización del presente trabajo no hubiera sido posible sin su ayuda, puesto que la idea inicial del proyecto surgió a partir de su sugerencia. Este texto es, en realidad, el desarrollo de

las ideas iniciales planteadas por él. Mis más sinceros agradecimientos por toda su ayuda prestada, tanto en la bibliografía inicial recomendada, así como en las orientaciones de la investigación.

A mi asesor de tesis, el profesor Eloy Cruz Soto, excelente músico, guitarrista, laudista, especialista en repertorio de música antigua, y uno de los mejores profesores de guitarra y de música de cámara de toda la Facultad. Integro en sus enseñanzas, sus valiosas, pertinentes, y en ocasiones, pícaras e inmisericordias pero certeras observaciones, han contribuido ampliamente a la exitosa realización del presente trabajo, así como a mi desarrollo como un mejor músico. Muchas gracias profesor, por todas las valiosas observaciones señaladas.

Al profesor Alfonso Padilla, doctor en musicología de la Universidad de Helsinki, genial investigador, y sobre todo, grandioso ser humano, cuya humildad durante sus enseñanzas no tiene precedentes. Estoy seguro que si la UNAM tuviera más profesores como él, sería aún un mejor lugar de lo que ya es. Las charlas de café y las largas y fructíferas horas de sus seminarios han dejado en mí una semilla de amor por la investigación, y una profunda admiración y cariño hacia su persona. Expreso mi gratitud también a los amables colegas del seminario, por sus atinadas observaciones durante el transcurso de este trabajo.

A Tzitzí Janik Rojas, filósofa y maestra de metodología de la investigación cuyas enseñanzas fueron fundamentales. Sus seminarios de escritura académica hicieron posible muchas de las correcciones a lo largo de los borradores del presente trabajo. También quiero agradecer las pertinentes observaciones realizadas por mis compañeros del seminario.

Al profesor Joel Almazán Orihuela, músico, pianista, doctor en historia, y erudito musical. La asistencia prestada para la realización del análisis musical de la obra contenida en el presente trabajo ha sido sumamente valiosa, y me ha permitido tener un mejor panorama musical de la armonía, así como un renovado interés por el estudio de esta materia.

Al profesor Francisco Cortés Álvarez, grandioso músico, compositor, y profesor de las materias de armonía, análisis musical así como la materia misma de composición. Le agradezco su apreciable y provechosa asistencia, durante la clase de análisis musical de cuarto semestre, para la realización del análisis del segundo movimiento de la obra musical presentada en este texto. Mis más sinceros agradecimientos

Y, como dice la expresión anglosajona, *last but not least*, quisiera agradecerte a ti, Tanya, por todo tu amor y paciencia. Los interminables fines de semana encerrados en la casa, las ocasionales ausencias al cine, a cafés, y la constante presión a la que me vi sometido durante la escritura de este trabajo, todo ello, tuviste que tolerarlo conmigo. Y por eso te estoy sumamente agradecido, amor. Y también, por ser mi inigualable e irremplazable compañera de ensamble. La música que hacemos juntos, es la más perfecta armonía para mis oídos... Gracias por todo.

Y a ti, lector. Seas estudiante de licenciatura, pasante, familiar, amigo, o simplemente un buen colega que quiere invertir un poquito de tiempo en la lectura de este trabajo, o simplemente pasar un rato entre sus hojas; si este trabajo logra sembrar en ti una pizca de interés por el complejo tema del nacionalismo, por Torroba, por España, por la guitarra, por la investigación musical, o tan siquiera por la música, me daré por bien servido.

## Dedicatoria

*A mis padres*

## Índice general

|  |    |
|--|----|
| <b>Agradecimientos</b>   | I  |
| <b>Dedicatoria</b>   | IV |
| <b>Índice general</b>  | V  |
| <b>Introducción</b>  | 1  |
| <b>Capítulo 1. <i>Formalización del nacionalismo musical español: Eximeno, Barbieri, Pedrell</i></b> | 5  |
| <b>Capítulo 2. <i>El casticismo español como corriente ideológica y cultural</i></b>                 | 19 |
| <b>Capítulo 3. <i>Casticismo musical. Un panorama</i></b>  | 29 |
| <b>Capítulo 4. <i>Federico Moreno Torroba</i></b>  | 42 |
| 4.1 Breve biografía  | 42 |
| 4.2 Discurso Inaugural ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando                         | 56 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Capítulo 5. Suite Castellana de Federico Moreno Torroba</b> | 64  |
| 5.1 Antecedentes, Justificación y Formato de Análisis          | 64  |
| 5.2 <i>Fandanguillo</i> : antecedentes y análisis musical      | 73  |
| 5.3 <i>Arada</i> : antecedentes y análisis musical             | 82  |
| 5.4 <i>Danza</i> : antecedentes y análisis musical             | 93  |
| <br>   |     |
| <b>Conclusiones</b>  | 102 |
| <br>   |     |
| <b>Anexos</b>  | 106 |
| - Partitura de la Suite Castellana de Federico Moreno Torroba  | 107 |
| - Programa para el recital público                             | 114 |
| - Síntesis para el programa de mano del recital público        | 116 |
| <br>   |     |
| <b>Bibliografía</b>  | 119 |

## Introducción

En el siguiente trabajo, se realizará un breve análisis de la formación del nacionalismo musical español a partir del siglo XIX hasta el XX, y particularmente se hará hincapié en un movimiento conocido como *casticismo*. Se expondrán algunas de sus características y fundamentos más importantes tanto desde una perspectiva histórica como estética, aplicada al ámbito musical. Uno de los más significativos compositores nacionalistas españoles, y ciertamente un devoto cultivador del casticismo, es el madrileño Federico Moreno Torroba (1891 – 1982); este autor será utilizado como punto de referencia básico en el presente trabajo y a manera de obra representativa del movimiento casticista se analizará la *Suite Castellana*,<sup>1</sup> obra escrita para guitarra y publicada en 1926 por la editorial Schott, la cual consta de tres movimientos: *Fandanguillo*, *Arada* y *Danza*.

En el primer capítulo se desarrollará una genealogía del nacionalismo musical español a partir de las figuras de Antonio Eximeno (1729 – 1809), y más específicamente de Francisco Asenjo Barbieri (1823 – 1894) y Felipe Pedrell (1841 – 1922), a manera de preámbulo histórico que permitirá esclarecer los inicios de la formalización del nacionalismo en dicho país, y la importancia que esta circunstancia tiene con respecto al casticismo musical. Para ello se citarán autores importantes como María Sanhuesa Fonseca, Alberto Hernández Mateos, Francesc Bonastre y Emilio Casares Rodicio.

En el segundo capítulo se explicará cómo dicho movimiento encuentra algunos de sus fundamentos a través de diversas corrientes ideológicas y literarias tales como la *Generación del 98*, la *Generación del 27*, así como en eventos históricos que marcaron profundamente la concepción nacionalista de España a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX<sup>2</sup>. Como postura ideológica y cultural, el

---

<sup>1</sup> Moreno Torroba, Federico. *Suite Castellana*. Schott, 1926. Renewed 1954. Edition Andrés Segovia. Gitarren-Archiv. GA 104.

<sup>2</sup> Un evento que marcó significativamente la historia española fue el *Desastre del 98*, suceso en el que, en una batalla con Estados Unidos en 1898, pierden sus últimas colonias: Cuba, Puerto Rico y

casticismo parte de una manifestación de porte reaccionario, comúnmente asociado al movimiento conocido como *regeneracionismo*, el cual cuestiona las posibles causas de la decadencia de la identidad de España como nación entre los siglos XIX y XX y que se trata con más detalle en el capítulo 2.

Por una parte, el concepto del casticismo proviene del trasfondo del sistema de castas, estratificación social utilizada durante el virreinato de la *Nueva España*, a partir del cual surge la clasificación de *castizo* como aquel proveniente de una mezcla racial entre *mestizo* y *español*. Por otra parte, el *casticismo* surgió como una manifestación que buscaba reivindicar valores de porte nacionalista que, a su vez, rechazaba toda influencia posible de extranjerismos.

Etimológicamente la palabra *castizo* se relaciona con *Castilla*, región española que tuvo un auge político y económico importante durante el siglo XVI, y donde se originó el idioma castellano, comúnmente conocido como español. Escritores de la *Generación del 98* cuestionaron el problema de la identidad de España y lo reflejaron en su producción literaria, como se puede notar particularmente en el grupo de ensayos escritos en 1895 por *Miguel de Unamuno* (1864 – 1936) para la revista *La España Moderna* y reunidos colectivamente bajo el título de *En torno al casticismo*, sobre el cual se hará referencia en el presente trabajo.

En el capítulo 3, se realizará la articulación de los elementos culturales, históricos, políticos e ideológicos del *casticismo* en un contexto específicamente musical. A través de una breve genealogía, se analizará cómo el nacionalismo planteado en el capítulo 1 se asemeja y se contrasta con el casticismo como corriente musical, ideológica, cultural y política, pues si bien dicha corriente tiene sus raíces desde finales del siglo XVIII, su instauración dentro del imaginario del pueblo español durante el siglo XX se vio fuertemente ligada con la llegada de Francisco Franco al poder, al término de la guerra civil española en 1939.

---

Filipinas. Este incidente supuso el resquebrajamiento de la moral española, la cual iba ya en picada debido a la paulatina pérdida de sus colonias a lo largo del siglo XIX.

Para dar mayor sustento documental a este trabajo, se utilizarán entradas del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, así como textos de importantes autores que han escrito sobre el tema, como Celsa Alonso, Beatriz Martínez del Fresno, Adolfo Salazar y Tomás Marco, entre otros, y se analizará cómo el casticismo musical puede verse reflejado en la obra de diversos compositores de la primera mitad del siglo XX, entre los cuales se encuentra Federico Moreno Torroba.

En el capítulo 4, después de un repaso biográfico de la vida y obra de Torroba, se contextualizará algunos de los principales puntos ideológicos de su producción musical, y se utilizará como referencia su *Discurso de Ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* realizado en 1935, el cual funcionará como punto de unión entre el imaginario del compositor y su relación con la corriente nacionalista casticista, ya que en dicho discurso el autor hace mención de la fuerte influencia que el casticismo tiene en su producción. Torroba, siendo conocido principalmente como compositor de zarzuelas<sup>3</sup>, tiene en su haber una vasta producción guitarrística, en su mayor parte encargada o inspirada por el guitarrista Andrés Segovia (1893 – 1987), entre la cual se encuentra la *Suite Castellana*.

En el capítulo 5, se realizará un análisis de dicha obra, que será tomada en este trabajo como representativa del movimiento estilístico del casticismo y se utilizará como referencia el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* editado por Stanley Sadie, así como el mencionado *Diccionario* de Emilio Casares para realizar un bosquejo teórico de los orígenes de las formas contenidas en los tres movimientos de la *Suite Castellana*, es decir: *Fandanguillo*, *Arada* y *Danza*. Se procederá con un análisis musical de los elementos armónicos y melódicos de la obra, así como de la forma, tonalidad/modalidad, cadencias, progresiones de acordes, giros melódicos, entre otros, todo ello con el propósito de poder fundamentar con elementos teóricos de análisis los recursos utilizados en dicha obra, y de esta manera sustentarlo como trabajo representativo del movimiento

---

<sup>3</sup> Género lírico-dramático musical español en el que se combinan partes en texto hablado/dialogado y partes cantadas. Es un género teatral de carácter ligero que tuvo un gran auge durante el siglo XIX y cuya producción se mantuvo hasta la primera mitad del XX.

musical del casticismo. Para realizar este análisis se tomará como referencia un importante texto de armonía de dos autores norteamericanos, Edward Aldwell (1938 - 2006) y Carl Schachter (1932), titulado *Harmony and Voice Leading*<sup>4</sup>.

En cuanto a la relevancia y pertinencia del presente trabajo, se puede decir que el planteamiento aquí tratado pertenece no solamente al ámbito musical, sino que tiene también aspectos sociales e históricos, ya que si bien el margen temporal del proceso estudiado aquí se refiere a fenómenos ocurridos durante el siglo XIX y parte del siglo XX, es relevante para aquellos que deseen continuar con esta línea de investigación en particular, pues Federico Moreno Torroba es un compositor cuya fama no llegó a ser tan extendida como la de algunos de sus colegas compatriotas nacionalistas, como Joaquín Turina (1882 – 1949), Enrique Granados (1867 – 1916) y Joaquín Rodrigo (1901 – 1999), entre otros.

Más que tratarse de un trabajo que busque resolver controversias y así transformarlas en una lógica argumentativa de aporte científico, se pretende tratar el tema desde un planteamiento de análisis histórico en un ámbito de estudio más acorde al nacionalismo musical. También se parte de que la aportación del presente trabajo pueda ser pertinente para aquellos estudiantes, que dentro del ámbito de la licenciatura en guitarra, puedan utilizar este trabajo como un posible apoyo para futuras investigaciones dentro de la misma línea de trabajo.

---

<sup>4</sup> Aldwell, Edward & Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading* (2 Volúmenes). Primera edición, 1978 (Vol. I), 1979 (Vol. II). Harcourt Brace Jovanovich, Inc., EE.UU.

## **Capítulo 1. Formalización del nacionalismo musical español: Eximeno, Barbieri, Pedrell**

Durante el siglo XIX se gestaron en diferentes países de Europa diversas manifestaciones de nacionalismo, en las cuales se buscaba poner en evidencia lo que las naciones consideraban como elementos característicos de su identidad, tanto en el ámbito cultural y político como en el artístico. Para sustentar su imaginario nacionalista, los pueblos generalmente se servían de elementos que consideraban tradicionales,<sup>5</sup> los cuales tomaban forma con el pasar de los años, y cuyo desarrollo ponía en evidencia características particulares, lo que diferenciaba así a una nación de otra.

El nacionalismo como concepto surge, entre otras razones, como una reacción a las influencias extranjeras que existieron dentro del panorama histórico de cada nación, y también para reivindicar aquellos elementos considerados como propios, con cierto matiz autóctono. A través de conflictos, resoluciones, negociaciones, los pueblos tenían que llegar a arreglos para poder coexistir de la manera más pacífica posible, sin poner en peligro su identidad. En el caso del nacionalismo musical, se puede decir que parte de la búsqueda de elementos que puedan tomarse como legítimos para reivindicar su identidad artística.

Como menciona Beatriz Martínez del Fresno: “El nacionalismo musical desarrollado en diversos países europeos tras las revoluciones de 1848 conlleva la reivindicación de la identidad política, cultural o psicológica de un pueblo”.<sup>6</sup> Para poder dilucidar cabalmente de qué manera el casticismo, como forma de nacionalismo, surgió como concepto ideológico y musical, es necesario partir de los movimientos nacionalistas que empezaron a gestarse previamente.

---

<sup>5</sup> Narraciones, mitologías, cantos populares así como melodías folclóricas.

<sup>6</sup> Martínez Del Fresno, Beatriz. "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX". *Revista de musicología* 16, no. 1, 1993, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), p. 20. Fuente consultada el 23 de Abril del 2019 en el sitio web de Jstor: <https://www.jstor.org/stable/20795923>

En el caso particular de España, los antecedentes de su nacionalismo musical se han rastreado a menudo a partir de la figura del sacerdote valenciano Antonio Eximeno Pujades<sup>7</sup> (1729 – 1809). Filósofo, matemático, teórico musical y jesuita perteneciente a la *Escuela Universalista Española del Siglo XVIII*, la cual contribuyó a la creación de una ciencia humanística universal a partir de diversas disciplinas, este autor fue un erudito de su tiempo. Estudió poética, retórica, latín y matemáticas, entre otras materias.

En 1745 ingresó a la Compañía de Jesús y al terminar sus estudios fue ordenado sacerdote. Tuvo un papel relevante en el mundo académico y científico ya que realizó importantes observaciones en el campo de la astronomía. Escribió libros sobre filosofía, astronomía y matemáticas, y también fue docente de esta última. Debido a la *Pragmática Sanción de 1767* ordenada por el rey Carlos III de España, en la cual se dictaminó la expulsión de los jesuitas de los territorios de la entonces corona de España, Eximeno tuvo que exiliarse. Se trasladó a Italia en ese mismo año, estableciéndose en Roma, en donde más tarde se separó de la Compañía de Jesús. En 1798 regresó a España y tuvo la oportunidad de reencontrarse con sus viejos colegas, aunque posiblemente debido a otro destierro en 1801 tuvo que trasladarse nuevamente a Roma, donde años más tarde falleció.

Durante su exilio en Italia se aboco de lleno al estudio de la música, instruyéndose en el aspecto de su histórica, estética y en cuanto a sus procedimientos y recursos estilísticos. Quizá debido a la influencia de sus estudios en materias del lenguaje tales como retórica y poética, Eximeno consideraba que la música no tenía relación alguna con las matemáticas, como muchos de sus contemporáneos aseveraban, sino con el lenguaje, particularmente desde su

---

<sup>7</sup> Entre aquellos que han estudiado y escrito sobre la vida y obra de Antonio Eximeno, se pueden encontrar autores importantes como Alice M. Pollin, Alberto Hernández Mateos, Nemesio Otaño, así como María Sanhuesa Fonseca, importante investigadora de la Universidad de Oviedo, cuya información tomada de su entrada del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana de Emilio Casares Rodicio ha sido fundamental para la breve descripción biográfica de Antonio Eximeno presente en este trabajo.

aspecto prosódico, y tuvo un marcado rechazo para las reglas del contrapunto. En palabras de María Sanhuesa Fonseca:

Eximeno ataca a todos los que buscan en los cálculos matemáticos las bases de la música, arte que busca agradar al oído. Además, quiere basarse en los principios de la correcta prosodia para el hecho de la composición musical; de ahí que estudie el progreso de la música a partir del estado de la poesía en lengua vulgar, del teatro moderno y de las diferentes lenguas en Europa.<sup>8</sup>

Este autor tiene entre su producción un importante tratado teórico musical titulado *Dell'origine e delle regole della Musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*<sup>9</sup> escrito y publicado en Roma en 1774. En este tratado, Eximeno se propone refutar las ideas de importantes matemáticos, compositores y teóricos musicales como Leonhard Euler (1707 – 1783), Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), Giuseppe Tartini (1692 – 1770) y Giambattista Martini (1706 – 1784), entre otros. Años después de haber regresado a España, publicó una novela musical de corte satírico, titulada *Don Lazarillo Vizcadi*, la cual fue editada entre los años 1872 y 1873, y en donde critica fuertemente los tratados de Pietro Cerone (1556 – 1625) y de Pablo Nassarre (1650 – 1730).

En las obras de Eximeno se puede notar la fuerte y marcada influencia empirista de John Locke y sensualista de Étienne Bonnot de Condillac,<sup>10</sup> dos importantes filósofos de su tiempo. Debido a la influencia del bagaje filosófico de los autores ya mencionados es que Eximeno, probablemente, haya considerado a la

---

<sup>8</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, p. 851.

<sup>9</sup> Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración.

<sup>10</sup> John Locke (1632 – 1704) fue un importante filósofo inglés perteneciente a la corriente conocida como empirismo, la cual establecía que la fuente primaria del conocimiento proviene de las experiencias sensoriales. Étienne Bonnot de Condillac (1714 – 1780) fue un filósofo y sacerdote francés, defensor de las ideas de Locke y opositor de la corriente racionalista. Fue un importante exponente de la corriente filosófica conocida como sensualismo, la cual establece a los sentidos como la fuente fiable del conocimiento. En ese sentido hay una semejanza entre empirismo y sensualismo, sin embargo, el empirismo no se limita únicamente a la percepción de los sentidos, mientras que el sensualismo considera que ésta es la única fuente del conocimiento.

música como un campo ligado al aspecto sensitivo y de lenguaje, más que a algo abstracto y puramente matemático. Como acertadamente menciona María Sanhuesa, Eximeno:

[...] Critica la teoría tradicional de la música europea, rechaza su fundamento matemático y afirma su originalidad proyectando a la música sus convicciones filosóficas sensualistas, puesto que considera que toda regla musical tiene un origen instintivo [...]. Desde este punto de vista estudió todos los temas de la teoría, interpretando en clave psicológica el hecho de la creación musical. Se opuso, pues, a Euler, Rameau, Tartini, Burette y el padre Martini, criticando acremente a Pitágoras y Boecio. Su sistema sensualista se reduce a un único principio: “La música procede del instinto, lo mismo que el lenguaje”. Llegó a formularlo tras haber combatido las teorías de Euler, Tartini y Rameau.<sup>11</sup>

Algo muy importante que María Sanhuesa también menciona es que, debido a las polémicas y refutaciones contra Tartini, Euler, Rameau, Martini, Nassarre y Cerone, a Eximeno se le consideró, a finales del siglo XIX, un héroe nacional.<sup>12</sup> Posiblemente sea a partir de este punto en donde se empezó a reivindicar el papel de Eximeno, tomándolo como una figura importante para iniciar la consolidación del nacionalismo musical, preocupación imperante durante buena parte del siglo XIX.

Si bien Eximeno ha tenido un papel importante dentro de la historia de España, en particular desde el aspecto de la teoría musical, la filosofía y la ciencia, él podría tomarse como una figura precursora del constructo nacionalista. En realidad, el nacionalismo musical español empezó a gestarse más tarde, gracias a las figuras de dos compositores que no solamente formalizaron el concepto del nacionalismo en el siglo XIX y sentaron sus primeras bases, sino que también fueron los primeros en sistematizar la musicología en su país. Dichos compositores son Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell.

---

<sup>11</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 4, p. 849.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 854

Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823 – Madrid, 1894), fue un pilar para el inicio de la musicología española en el siglo XIX. Compositor, crítico, director, bibliófilo y musicólogo, empezó a gestar la idea del nacionalismo musical español a través de su trabajo de restauración y recopilación de la música de antaño de su país. El musicólogo Emilio Casares Rodicio reconoce la importancia de dicho compositor de la siguiente manera: “Barbieri es piedra angular del s. XIX español, como lo son Eslava o Pedrell, unidos todos en un interés por fundamentar la música española en las bases del pasado, desde un estudio minucioso del legado histórico”.<sup>13</sup>

Incursionó en diversos géneros musicales y fue muy reconocido, sobre todo, por ser un prolífico compositor de zarzuelas, entre las cuales se encuentran *Jugar con Fuego (1851)*, *Pan y Toros (1864)* y *El Barberillo de Lavapiés (1874)*. Según Carlos Gómez Amat, “El *barberillo* es la obra más acabada de Barbieri, en la que culmina toda la finura de su arte, la profundidad popular de su espíritu y la intensidad castiza de su nacionalismo musical”.<sup>14</sup> El hecho de que Barbieri haya incursionado en el género dramático y que reivindicara el papel del nacionalismo a través de la zarzuela es un punto importante ya que Torroba tomará años más tarde una postura semejante, como se expone en capítulos posteriores.

Barbieri fue miembro fundador de la revista *La España Musical*, a través de la cual empezaba a sistematizarse la musicología española. Editó y prologó la novela satírica ya mencionada de Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, y también investigó parte de la biografía de dicho autor, reivindicando su figura en el siglo XIX. Su producción musicológica fue muy amplia, habiendo sido recopilada por Emilio Casares. Sin embargo, según él, es complicado señalar la temporalidad de las investigaciones de Barbieri, debido al aspecto cronológico de sus publicaciones.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 2, p. 204.

<sup>14</sup> Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Alianza Música, 1988, p. 166.

<sup>15</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 2, p. 212.

En 1870 recuperó el *Cancionero de Palacio* de la Real Biblioteca de Madrid, y después de 20 años de recomponerlo y transcribirlo, en 1890 presentó esta colección bajo el título de *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Gracias a Barbieri la música se insertó por primera vez en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*<sup>16</sup>, institución a la cual perteneció, y cuyo discurso de ingreso fue leído en el año 1874. Posteriormente formará parte de la *Real Academia Española* en 1892. Manuel de Falla puntualizó algunas observaciones sobre la fuerte influencia que ejerció Barbieri ya que debido a sus investigaciones y aportaciones musicológicas fue que el nacionalismo musical español pudo encontrar uno de sus más sólidos fundamentos a través de los compositores que se inspiraron de él. Al respecto de esto, Carlos Gómez Amat menciona:

El testimonio de Manuel de Falla es muy importante. [...] Son significativas sus observaciones cuando sitúa a Barbieri en el principio de unas características de la música española, que habían de dar su peculiar ambiente a las obras de los compositores que alcanzaron la universalidad a través del nacionalismo.”<sup>17</sup>

Un aspecto importante a señalar es la influencia extranjera presente en la música española durante el siglo XIX. En una tensión constante para legitimar lo que algunos consideraban como recursos musicales típicamente nacionales, en contraposición a la fuerte influencia musical europea, en particular italiana y francesa, diversos intentos se realizaron para dar a la música española su justa reivindicación en el ámbito artístico. A Barbieri, quien viajó durante su vida a

---

<sup>16</sup> La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una importante institución artística creada en 1752, con sede en Madrid, en la cual han transitado académicos y personalidades de prestigio en los campos de la pintura, escultura, arquitectura, música, cine, arte gráfico, historia y teoría del arte, entre otros. Uno de los requisitos al ser propuesto como académico de número es la elaboración de un discurso de ingreso, el cual versa sobre algún tema relevante dentro del campo artístico que el nuevo académico profese. Entre los músicos españoles destacados que han ingresado a dicha Academia se encuentran: Francisco Asenjo Barbieri, Conrado del Campo, Joaquín Larregla, Felipe Pedrell, Joaquín Turina, Antonio Peña y Goñi, Joaquín Rodrigo, y Federico Moreno Torroba, entre otros.

<sup>17</sup> Gómez Amat, Carlos. *Historia... Op. Cit.*, p. 156.

diversas partes de Europa, le pasó lo que a muchos contemporáneos suyos: se vio influenciado en una parte de su carrera por la música italiana. Dicha influencia se hace particularmente notoria en el género dramático, convirtiéndose el italiano en un idioma casi obligatorio para toda representación músico-teatral española, en la que también se encontraba en ocasiones el elemento francés aunque no tan marcado como el italiano.

Aunque Barbieri no tuvo particular inconveniente con esta influencia, en algún punto de su carrera se planteó la posibilidad de una vía alterna para reivindicar lo considerado como típicamente español. Casares dice al respecto de esto:

Esta situación que presentamos hará que desde finales del siglo XVIII comience una tensión latente y permanente que vertebra nuestra ópera, entre el proceso de italianización, es decir, de europeización, y las crecientes tendencias nacionalistas hispanas, que justamente explotan a mediados de la década de 1840 y en la que la presencia de Barbieri fue determinante. Toda su actividad de compositor, historiador, investigador y bibliófilo, se encamina a cambiar esta situación, a la defensa de nuestro yo musical. El asunto vital para la generación que comienza a componer en la década de 1840 [...] era justamente revertir la situación, lo que implicaba negar a Italia, y más difícil aún, construir un camino alternativo. [...] Construir el drama lírico nacional desde nuestra lengua, historia y cultura se convertirá en una preocupación medular. Y es Barbieri quien trabaja con más decisión y opta por buscar el camino que será la zarzuela.<sup>18</sup>

Si bien en España existían diversos géneros musicales, fue a través del camino de la música teatral, particularmente de la zarzuela, en donde el nacionalismo español empezó a encontrar su terreno propicio, reivindicando los elementos característicos de su música autóctona. No obstante, Manuel de Falla cuestiona esta supuesta originalidad o pureza de estilo y menciona cómo la

---

<sup>18</sup> Casares Rodicio, Emilio. *Barbieri. Música, fuego y diamantes*. Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española (AC/E), 2017, p. 44.

imitación extranjera está presente inclusive en las zarzuelas, ya que según él, aquellas eran intentos de adaptación de obras extranjeras, pues Barbieri no dejaba del todo fuera los recursos que la música operística italiana le había enseñado. Habría que esperar más adelante para que Pedrell trazara el camino a seguir de la siguiente manera:

Barbieri, en su deseo de nacionalizar nuestra música, rompió con aquella manera de proceder [...] Pero aún en estas obras de carácter sinceramente nacional, los procedimientos musicales de que se sirvió el maestro dejan raramente de estar influidos por los italianos al uso. Hizo falta que, algo más tarde, Felipe Pedrell nos dijera y nos demostrara con sus obras cuáles deben ser los procedimientos nacionales – como consecuencia directa de nuestra música popular -, para que algunos hombres de buena voluntad, dándose cuenta exacta del error tradicional por tanto tiempo sostenido, se propusieran seguir el camino amplio y luminoso que el insigne maestro nos abría.<sup>19</sup>

Felipe Pedrell Sabaté (Tortosa, 1841 – Barcelona, 1922) fue un compositor y musicólogo catalán. Se le considera, al igual que a Barbieri, una figura de importancia capital dentro del ámbito de la musicología española del siglo XIX. Fuerte impulsor del nacionalismo musical de su país, en particular del nacionalismo catalán, tuvo entre sus alumnos a destacadas figuras como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina, entre otros. Falla le tuvo un respeto y admiración particularmente marcados, y a la muerte de su maestro, le escribió un artículo en la *Revue Musicale*, revista parisiense de musicología, en el año de 1922, y en el cuál le profesa una gratitud por todas sus enseñanzas.<sup>20</sup> En este escrito, Falla menciona:

---

<sup>19</sup> Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Espasa-Calpe, Colección Austral, Tercera edición, 1972, pp. 58 – 59.

<sup>20</sup> Dicho artículo formará posteriormente parte del libro recopilatorio de los escritos de Falla, titulado “*Escritos sobre música y músicos*”, editado por Espasa y Calpe, con notas introductorias de Federico Sopeña.

Pedrell fue maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que con su verbo y con su ejemplo mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había que conducirlos a la creación de un arte noble y profundamente nacional.<sup>21</sup>

Pedrell incursionó en el género dramático. Entre su producción se encuentra la ópera en tres actos *Els Pirineus (Los Pirineos)*, basada en la trilogía con el mismo título de Víctor Balaguer. Fue durante el proceso de la creación de esta obra que Pedrell comenzó la redacción de su opúsculo titulado *Por nuestra música*<sup>22</sup>, texto en el que expone sus ideas tanto estéticas como musicales. En palabras de Francesc Bonastre, este texto es un “cuerpo doctrinal que era a la vez una exposición metodológica y el verdadero manifiesto del nacionalismo musical español”.<sup>23</sup> Bonastre también menciona que, a través de *Els Pirineus* es que Pedrell logra llegar al planteamiento del nacionalismo musical español, gracias a la interacción que se da entre música y musicología.<sup>24</sup>

En el año de 1895 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nombró a Pedrell académico numerario, y este presentó su discurso de ingreso que trata acerca de la figura de Antonio de Cabezón (1510 – 1566), importante compositor renacentista español. Es interesante mencionar, como un dato importante, el hecho de que tanto Barbieri como Pedrell pertenecieron ambos a la misma Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que años más tarde así lo haría también Torroba.

Pedrell, además de haber sido autor de importantes tratados, investigaciones musicológicas y editor de publicaciones periódicas así como importante recopilador, tiene entre su producción la *Antología de organistas clásicos españoles (1905)*, el *Cancionero musical español (1918)* así como el texto titulado *P. Antonio Eximeno*.

---

<sup>21</sup> Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos. Op. Cit.*, p. 83.

<sup>22</sup> Pedrell, Felipe. *Por Nuestra Música*. Institut de Documentació I D'Investigació Musicologiques Josep Ricart I Matas. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991.

<sup>23</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario...*, *Op. Cit.*, Vol. 8, p. 550.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 553

*Glosario de la gran remoción de ideas que para el mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano (1920)*. Este ensayo bien pudo haberle servido a Pedrell para fundamentar algunos de los elementos estéticos de su nacionalismo musical.

Si bien la influencia que Antonio Eximeno ejerció en el imaginario nacionalista de Pedrell fue importante, el rigor de lo que se le atribuye al teórico valenciano es algo que puede cuestionarse. Por un lado, Pedrell le dedica un notorio tributo escribiendo un ensayo completo en forma de glosario acerca de las ideas que el maestro Eximeno propuso a lo largo de sus obras.<sup>25</sup> Por otro lado, tanto en este texto como en su opúsculo *Por nuestra música* es utilizada una cita que Pedrell –y muchos otros, incluyendo Falla– le atribuye a Eximeno, y la cual sirve como elemento fundacional de su conceptualización nacionalista: “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.”<sup>26</sup>

La importancia de esta cita puede deberse a que apela a buscar una base tradicional, como “canto nacional”, para construir el parámetro del que debe servirse la música que quiera legitimarse como nacionalista. A través del canto popular y de la música folclórica es como el nacionalismo español empezaría a ganar terreno en la escena musical. La problemática en cuestión parte del hecho de que, según algunos autores, dicha cita fundacional del nacionalismo propuesto por Pedrell no se encuentra en ningún texto de Eximeno. Carlos Gómez Amat menciona al respecto:

Esta pretendida afirmación de nacionalismo parece adelantarse en un siglo al verdadero movimiento nacionalista posromántico, pero lo cierto es que nadie la ha encontrado en las obras eximenianas, y quizá nació de una deficiente interpretación de las ideas del gran teórico por parte de Marcelino Menéndez y Pelayo. Es posible

---

<sup>25</sup> Pedrell, Felipe. *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Unión Musical Española. Madrid, 1920.

<sup>26</sup> Pedrell, Felipe. *Por Nuestra Música. Op. Cit.*, p. 7

que el sabio polígrafo quisiera sintetizar la doctrina de Eximeno, pero el resultado fue un cierto enmascaramiento de lo que el jesuita dijo en muchas páginas.<sup>27</sup>

Por su parte, María Sanhuesa Fonseca analiza también esta cuestión, argumentando que Marcelino Menéndez y Pelayo<sup>28</sup> hizo una interpretación errónea de las ideas contenidas en el último capítulo del texto *Del Origen y Reglas de la Música* de Eximeno, y que dicha interpretación fue lo que dio pie a utilizar la supuesta cita acerca de la base del canto nacional que cada pueblo debería utilizar para construir su sistema musical, reconociendo a Eximeno como predecesor del nacionalismo. En palabras de María Sanhuesa Fonseca:

Esta frase que Pedrell empleó como autojustificación de su cruzada en pro del nacionalismo musical español, firmándola como si fuese de Eximeno, descontextualizada y colocándola como pórtico a su folleto *Por nuestra música* (Barcelona, 1891), frase sobre la que fundamentó toda su estética y pensamiento: *sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema*, no figura en ningún escrito de Antonio Eximeno.<sup>29</sup>

A su vez, Federico Sopeña afirma que dicha cita efectivamente proviene de Eximeno, pero que Pedrell le da un enfoque de cierta manera distorsionado debido a la fuerte influencia que las tendencias sensualistas<sup>30</sup> de aquél ejercieron a lo largo de su obra. Para Sopeña, el hecho de que las ideas de Eximeno hayan tenido fuertemente este componente sensualista es lo que produjo que Pedrell se sintiera

---

<sup>27</sup> Gómez Amat, Carlos. *Historia... Op. Cit.*, p. 276.

<sup>28</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo (1856 – 1912) fue un importante escritor, crítico literario e historiador español. Considerado en su época como un erudito, fue miembro de la Real Academia Española, y de la Real Academia de Historia. Entre sus obras más importantes, se encuentran *Historia de los heterodoxos españoles* (1880 – 1882) así como *Historia de las ideas estéticas en España* (1883 – 1889).

<sup>29</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario..., Op. Cit.*, Vol. 4, p. 854.

<sup>30</sup> El sensualismo es una doctrina filosófica en la cual se considera a la sensación como la única fuente viable del conocimiento. Entre aquellos filósofos que han profesado en mayor o menor medida dicha doctrina se encuentran: Tomás Hobbes (1588 – 1679), Ludwig Feuerbach (1804 – 1872), Richard Avenarius (1843 – 1896), así como Étienne Bonnot de Condillac (1714 – 1780).

atraído a su ideología y se basara de ella para haber construido su ideario nacionalista:

Felipe Pedrell quería juntar nacionalismo y universalidad, vistos ambos a través de un prisma romántico [...] que obedece a premisas estéticas claramente inmersas en la escuela histórica: ya es significativo que este popularismo haya llegado a inventarse de una cita de Eximeno. No vayamos a creer en un fraude de Pedrell, sino precisamente en un error óptico que le hacía ver en el desordenado sensualismo de Eximeno un fuerte grito de nacionalismo.<sup>31</sup>

La problemática sobre el origen de esta famosa cita y el rigor que contiene para haber servido como elemento fundador del nacionalismo de Pedrell es algo que va más allá del objetivo del presente trabajo. Únicamente se ha mencionado para poder tener un punto de partida en la posible genealogía del nacionalismo musical español aquí propuesta, a través de la influencia que Eximeno ejerció en Barbieri y, sobre todo, en Pedrell, debido a la utilización del argumento sobre la importancia que la música popular debería ejercer en la construcción del nacionalismo musical de cada pueblo. Como Alberto Hernández Mateos afirma:

La reinterpretación y distorsión del pensamiento eximeniano a lo largo del siglo XIX darán lugar a una visión del exjesuita en la que este aparece ineludiblemente asociado al nacionalismo musical. En este proceso, las sucesivas aportaciones de Barbieri y Menéndez Pelayo culminarán con Pedrell, quien mitifica y mixtifica la figura de Eximeno hasta convertirlo en un defensor del “canto popular” y en un adelantado al nacionalismo musical español.<sup>32</sup>

De cualquier manera, es interesante hacer mención de todo lo anterior como punto

---

<sup>31</sup> Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos. Op. Cit.*, p. 78

<sup>32</sup> Hernández Mateos, Alberto. “El pensamiento musical de Antonio Eximeno”. *Revista de Musicología*. Vol. 37, No. 1, 2014. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), p. 313. Consultado el 05 de Mayo del 2019 en el sitio web de Jstor: <https://www.jstor.org/stable/24245703>

inicial para considerar que, sea o no sea de Eximeno dicha cita, lo cierto es que Pedrell encontró influencia en su ideología y, ya sea que haya sobredimensionado alguno de los aspectos contenidos en sus textos, o simplemente le haya atribuido ciertas interpretaciones a su conveniencia, se puede argumentar que existe una correspondencia entre la “fábula” ideológica de Eximeno –debido a la atribución de la cita ya mencionada– y el nacionalismo formalizado por Pedrell. Independientemente del rigor de la supuesta cita atribuida a Eximeno, podemos afirmar que su figura ha sido importante como un elemento que legitima y consolida el nacionalismo musical de España a partir del siglo XIX.

Respecto a la reivindicación de las figuras de Barbieri y Pedrell en el ámbito del nacionalismo musical español, es de capital importancia citar lo escrito por Adolfo Salazar –otro compositor del cual también se hará posterior referencia– para el periódico español *El Sol*, en Agosto de 1923, en memoria del primer centenario de Barbieri. En dicho periódico, Salazar menciona:

Parte de la crítica española, y casi toda la extranjera, comienza ya a apreciar históricamente la importancia que la influencia de Felipe Pedrell ha ejercido sobre la rama más valiosa de nuestro arte actual. Pero la de Barbieri, que tiene con aquel influjo tantos puntos de coincidencia, desarrollándose en un distinto radio de acción, no está tan en el recuerdo de las gentes. Y, además, la mayoría apenas recuerda sino la jovial y salada contribución de Barbieri a nuestro arte “casticista”, quedando más en el silencio otras actividades suyas que, con aquélla, son el motivo de que Barbieri figure en la historia musical española del último siglo como uno de sus personajes más relevantes.<sup>33</sup>

Ante esto, surge un par de preguntas que sintetizan el problema aquí planteado. ¿Existe acaso una diferencia sustancial entre nacionalismo y el casticismo musical español durante el siglo XIX? De ser así, ¿se mantiene esta

---

<sup>33</sup> Salazar, Adolfo. “El Primer Centenario de Barbieri. Nacionalismo y casticismo en nuestra música actual.” Diario *El Sol*, Madrid, 4 de Agosto de 1923. Fuente consultada el 21 de Abril del 2019 en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000276250&search=&lang=en>

diferencia para con la música española de la primera mitad del siglo XX? ¿Cuáles serían los elementos en común que ambos conceptos engloban? Todos estos planteamientos podrían ser utilizados para realizar un trabajo aparte, ya que es un tema interesante a investigar y que podría arrojar muchos esclarecimientos al respecto de las diferentes corrientes nacionalistas que se desarrollaron en España, puesto que mencionar que existió una única corriente, sería algo refutable.

En síntesis, tanto Barbieri como Pedrell tienen algo en común al respecto de su nacionalismo: ambos buscaron manifestarlo por la vía escénica y musicológica. Sin embargo, pueden encontrarse diferencias notables. Por una parte, el nacionalismo de Barbieri es menos estricto debido a la integración de recursos musicales procedentes de otras partes como Italia, y la influencia que dicha música tiene en su obra es notoria. Pedrell por su parte utilizó también los recursos de la música escénica, así como importantes tratados para fundamentar su nacionalismo, aunque él era un poco más estricto en cuanto a que el manejo de los recursos de la música española debía buscarse en las raíces de su misma música popular.

Federico Moreno Torroba, al igual que Barbieri, manifestó también su nacionalismo principalmente por la vía escénica a través de la zarzuela. Sin embargo, en Torroba el desarrollo de los recursos compositivos para manifestar su nacionalismo no siempre estaba enmarcado en elementos de influencia extranjera, o al menos no de una manera estrictamente rigurosa, ya sea de recursos de procedencia italiana o francesa, sino en lo autóctono, en la música folklórica del pueblo español, que él considera como lo *castizo*.

## Capítulo 2. El casticismo español como corriente ideológica y cultural

Para poder describir el casticismo en el ámbito musical, es importante definir dicho concepto desde una perspectiva cultural e ideológica. Es un tema complejo e implica remontarse a diversos autores de diferentes épocas. Si bien existen ciertas semejanzas entre las definiciones que cada uno de estos autores proporciona sobre lo que significa el casticismo, cada quien ha manejado un concepto diferente, en concordancia con lo que en su momento era lo que legitimaba dicho concepto.

Por una parte, se encuentra la concepción de Miguel de Unamuno (1864 – 1936), prolífico escritor, filósofo y ensayista vasco, representante importante de la corriente literaria conocida como la *Generación del 98*<sup>34</sup>, la cual buscaba una reivindicación del concepto de España como nación, concepto que se vio seriamente afectado debido a la pérdida de sus últimas colonias y que conllevó a la formación ideológica conocida como *regeneracionismo*<sup>35</sup>.

En una serie de cinco ensayos publicados en la revista madrileña *La España Moderna* y unificados en un solo libro bajo el título de *En torno al casticismo*, Unamuno explica algunas concepciones generales sobre lo que se entiende por casticismo en la España de su época (finales del siglo XIX, principios del XX). Es aquello que deriva de lo “casto”, es decir, lo puro y genuino, sin mezcla de ningún

---

<sup>34</sup> Con ese nombre se le conoció a un importante grupo de escritores, ensayistas, filósofos y poetas españoles, quienes reflexionaron acerca del problema de la identidad de España, debido a la crisis política y cultural ocurrida por causa de su derrota en la guerra hispano-estadounidense en 1898 y la consecutiva pérdida de sus últimas colonias. Este grupo intelectual tenía una marcada oposición a la política de la Restauración Borbónica. Entre los representantes de este grupo se pueden encontrar a Pío Baroja y Nessi (1872 – 1956), José Martínez Ruiz (1873 – 1967) mejor conocido como Azorín, Ángel Ganivet García (1865 – 1898) y Antonio Machado Ruiz (1875 – 1939), así como Miguel de Unamuno, entre otros.

<sup>35</sup> Movimiento ideológico que, al igual que la generación del 98, reflexiona sobre las causas de la decadencia de España como nación, pero desde un ámbito menos poético y más objetivo. En él se buscaba la regeneración de España a través de reformas que modificasen las estructuras políticas, sociales y económicas. Su principal exponente fue el jurista, político e historiador aragonés Joaquín Costa Martínez (1846 – 1911).

tipo de elemento extraño. En este sentido puede entenderse como aquello contrario al concepto de mestizaje, cosa paradójica puesto que acorde al sistema de castas del siglo XVI, el concepto de “castizo” surge de una mezcla entre español y mestizo. De cualquier manera, para Unamuno, dicho concepto abarca un amplio espectro en cuanto a su significado ya que también es utilizado en relación a la lengua:

Se usa lo más a menudo el calificativo de castizo para designar a la lengua y al estilo. Decir en España que un escritor es castizo es dar a entender que se le cree más español que a otros. [...] El casticismo del lenguaje y del estilo no son, pues, otra cosa que revelación de un pensamiento castizo. Recuerde a este propósito cuáles son, entre los escritores españoles de este siglo, los que pasan por más castizos y cuáles por menos, y vea si entre aquéllos no predominan los más apegados a doctrinas tradicionales de vieja cepa castellana, y entre los otros, los que, dejándose penetrar de cultura extraña, apenas piensan en castellano.<sup>36</sup>

A este respecto, se puede notar cómo existe en el imaginario español una clara demarcación entre el elemento autóctono, típicamente lo castellano, y el elemento extranjero. La influencia extranjera, presente en casi todos los campos de acción de España, era notoria en aquella época. Evidentemente el campo artístico y el literario no fueron la excepción. Desde el ámbito artístico, la influencia de lo europeo era vista como una otredad, es decir, como algo que estaba fuera de lo que en España se consideraba como propio, y esta otredad alude a la influencia de Italia y Francia, entre otras. Unamuno continúa en su texto:

Elévanse a diario en España amargas quejas porque la cultura extraña nos invade y arrastra o ahoga lo castizo, y va zapando poco a poco, según dicen los quejosos, nuestra personalidad nacional. El río, jamás extinto, de la invasión europea en nuestra patria, aumenta de día en día su caudal y su curso [...]. Desde hace algún tiempo se ha precipitado la europeización de España; las traducciones pululan que

---

<sup>36</sup> Unamuno, Miguel de. *En Torno al Casticismo*. Ediciones Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, segunda edición, 2014, p. 128.

es un gusto; se lee entre cierta gente lo extranjero más que lo nacional, y los críticos de más autoridad y público nos vienen presentando literatos o pensadores extranjeros. Algunos hay que han hecho en este sentido por la cultura nacional más que en otro cualquiera, abriéndonos el apetito de manjares de fuera, sirviéndonos los más o menos, aderezados a la española.<sup>37</sup>

A pesar de que Unamuno contextualiza en sus escritos los posibles conceptos del casticismo que se tenía en ese momento, considera que éste es un fenómeno que debería tener alcances más amplios. Según él, existe un arte universal y eterno que trasciende épocas y fronteras. Un concepto clave que acuñó en sus escritos es el de la *intra-historia*, es decir, lo que en la historia se desarrolla en un segundo plano, no presente en los medios de comunicación que hacen público lo que estos legitiman como “hechos”. Aquello monótono en el día a día de las personas y de los eventos, esa rutina que, a base de un desarrollo paulatino y progresivo, va configurando el ideario de un pueblo, de una nación. Para esto, Unamuno utiliza el personaje del famoso Alonso Quijano el Bueno, mejor conocido como Don Quijote de la Mancha, ya que desde la renuncia de su “españolismo” alcanzó el “espíritu universal, el hombre que duerme en todos nosotros”, una especie de arquetipo que existe en las personas, independientemente del credo o de la época.

Otro elemento crucial a destacar en esta concepción unamuniana es el de la *tradición*, ya que es uno de los pilares fundamentales que dan forma a lo que se conoce como lo castizo. De una manera bellamente poética, Unamuno lo describe de la siguiente manera:

Pero mientras no nos formemos un concepto vivo, fecundo, de la tradición, será de desviación todo paso que demos hacia adelante del casticismo. *Tradición*, de *tradere*, equivale a ‘entrega’, es lo que pasa de uno a otro, *trans*, un concepto

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 130

hermano de los de *transmisión, traslado, traspaso*. Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas.<sup>38</sup>

Siendo la tradición aquello que utilizan los pueblos para construir parte de su identidad, no es de extrañar que en España este elemento tuviera una fuerza bastante notoria para legitimar su nacionalismo casticista, que Unamuno identifica con lo castellano. Según él, es en lo castellano donde se construye el verdadero espíritu castizo, ya que fue a través de la corona de Castilla que el lenguaje llegó a legitimarse a gran escala. El hecho de que la lengua oficial de España sea la castellana, da un motivo para pensar que la hegemonía de dicha corona no pudiera ser pasada por alto en torno a la construcción del ideario casticista. Según Unamuno, el hecho de que la corona de Castilla se hubiera puesto a la cabeza de la monarquía española en su momento es lo que determinó que lo castellano fuera, a fin de cuentas, lo castizo. Esto tiene una gran relevancia, ya que esta identificación no solamente está presente en Unamuno, sino también puede verse en Torroba, puesto que la obra a analizar en este trabajo, llevando por título *Suite Castellana*, lo vuelve un elemento sumamente pertinente en torno a la articulación de lo castizo con lo castellano. Unamuno, sin embargo, hace mención de esto en particular refiriéndose a la literatura:

Así es que en la literatura española, escrita y pensada en castellano, lo castizo, lo verdaderamente castizo, es lo de vieja cepa castellana. Pero si Castilla ha hecho la nación española, ésta ha ido españolizándose cada vez más, fundiendo más cada día la riqueza de su variedad de contenido interior, absorbiendo el espíritu castellano en otro superior a él, más complejo: el español. [...] La labor de españolización de España no está concluida [...] si no se acaba con casticismos engañosos, en la lengua y en el pensamiento que en ella se manifiesta, en la cultura misma. Castilla es la verdadera forjadora de la unidad y la monarquía española; ella las hizo y ella

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 143

misma se ha encontrado más de una vez enredada en consecuencias extremas de su obra. [...].<sup>39</sup>

Hasta aquí se ha bosquejado la concepción casticista de Unamuno de una manera somera con la finalidad de utilizarla como punto inicial para contextualizar esta idea, particularmente ambigua y de múltiples significados. Por otra parte, otro escritor el cuál ha reflexionado sobre este concepto y lo ha plasmado en su obra literaria es Julio Caro Baroja (1914 – 1995), antropólogo, historiador y ensayista español. En su libro, *Temas castizos*, explica cómo el concepto del casticismo no es unívoco en sí, sino que está sujeto a lo que en un determinado momento en la historia se consideró como tal. Para Caro Baroja, lo que existe son artes y técnicas que se popularizan en un tiempo específico, y el uso que de estas se haga en unas circunstancias específicas, en una determinada época, es lo que produce la generalidad de lo que se conoce como lo *castizo*.<sup>40</sup> La ambigüedad es notoria; varía su significado acorde a lo que en su momento se legitimaba de esta manera, lo cual permite observar que no existe un concepto universal de lo que el casticismo significa. Al respecto, menciona Caro Baroja:

Lo castizo –insisto- no es no lo puro o lo genuino ni lo antiguo. Es más bien lo determinativo, lo más significativo, dentro de un ámbito popular en un momento. [...] La palabra “castizo” encierra, pues, unos principios de equívoco tan grandes como la palabra “tradicional”. La gente quiere darles valores de pureza y de cosa remota e invariable. Pero con frecuencia esta voluntad se basa en datos falsos y aun contrarios a la experiencia histórica. Pueda también que el hecho considerado castizo sea de duración corta. [...]. Por otra parte, lo que era castizo para un madrileño de comienzos del siglo XX hubiera resultado ininteligible, en casos, para un castizo del tiempo de don Ramón de la Cruz o de don José de Cañizares. ¡Y qué quedará hoy del Casticismo de la época de nuestros padres! Un pálido recuerdo en la cabeza de algunos viejos y de algunos costumbristas o madrileñistas.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, pp. 162 – 163.

<sup>40</sup> Caro Baroja, Julio. *Temas Castizos*. Ediciones Istmo, Madrid, 1980, p. 11.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 11.

Como puede verse, para Caro Baroja lo castizo es algo sujeto a un momento histórico específico. Sin embargo, posiblemente tenga un origen en la figura del *majo*. Dicha figura surge a partir de los sainetes de Ramón de la Cruz, los cuales relatan la vida de las personas pertenecientes a las clases populares de los barrios de clase media-baja del Madrid del siglo XVIII, y sus usos y costumbres que reflejan su gusto por la música y los bailes populares. Caro Baroja menciona que existen dos posibles focos del *majismo* en España: en primer término el madrileño, que surgió desde tiempos de Felipe V y que fue retratado por el teatro de Ramón de la Cruz; en segundo, el foco andaluz, desarrollado principalmente en las ciudades de Sevilla, Jerez y Cádiz.

A pesar de que el majo surge en los barrios bajos del Madrid dieciochesco, una parte de la aristocracia utilizaría estos elementos para reivindicar su vocación nacionalista, de manera que a través del uso de los aditamentos típicos del majo, el aristócrata se legitimaba así mismo como típicamente español. Sin embargo, dada la influencia en cuanto al amaneramiento italianizante y afrancesado de otro sector de la aristocracia y de la gente cortesana, aparecerá como respuesta otra figura representativa de lo popular y lo rústico, personaje arquetípico de rasgos aldeanos que recibe el nombre de *payo*.<sup>42</sup>

El payo, pero principalmente el majo, son los que reivindican el concepto del personaje castizo. Curiosamente, Caro Baroja menciona que el personaje del majo tiene un parecido en cuanto a las costumbres a los personajes de la zarzuela y del género chico<sup>43</sup> pertenecientes al siglo XIX.<sup>44</sup> Quizá sea por esta razón que el intento de una manifestación de nacionalismo musical español por parte de Barbieri y posteriormente de Torroba haya encontrado su principal medio de expresión en la

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>43</sup> Con este nombre se le conoce a un género músico-teatral ligero, generalmente de un solo acto, de relativa duración corta, y en el que se abarcan diversas modalidades como pueden ser el sainete lírico, el pasillo, la revista, y la zarzuela.

<sup>44</sup> Caro Baroja, Julio. *Temas Castizos*. *Op. Cit.*, p. 35.

zarzuela, género que ambos cultivaron, ya que refleja a la perfección las costumbres del pueblo. Además, tomando en cuenta que la majeza es el elemento con mayor identificación en el casticismo, la expresión que mejor lo manifiesta en un sentido poético, coreográfico y musical es la *seguidilla*<sup>45</sup>, canción popular española caracterizada por un ritmo ternario, animado, acompañada generalmente de danza, con instrumentos como castañuelas, bandurrias, guitarras, etc. En resumidas cuentas, el concepto del casticismo no podría existir sin la exclusión del elemento extranjero, resaltando los valores y costumbres típicas del pueblo como conducta reaccionaria, ya que es a través de esta exclusión que las costumbres y tradiciones de los majos adquieren su justo valor como elementos genuinamente españoles. Como menciona Caro Baroja: “Resaltemos la oposición entre el españolismo popular de los majos y lo extranjerizante. Oposición también entre lo afectado, afrancesado o italianizante, y lo castizo.”<sup>46</sup>

A pesar de que el concepto del casticismo puede ser visto como una oposición de lo nacional contra lo extranjero, para Christiane Stallaert, antropóloga de origen belga, esta situación va mucho más allá, ya que en su texto *Etnogénesis y etnicidad en España* hace mención del problema que alguna vez existió durante la España del medievo al respecto de la coexistencia de las tres culturas más influyentes en su momento, es decir, a la convivencia entre judíos, moros y cristianos. Con el paso de los años, el cristianismo fue ganando lugar en cuando a la hegemonía ideológica y política, propiciando una paulatina exclusión de las demás culturas, y su posterior expulsión. Stallaert menciona al respecto:

Utilizamos el término de “casticismo” para expresar la peculiar correlación que existe en la etnicidad española entre “ser cristiano” y “no ser moro”. [...] El casticismo confiere a España un lugar único dentro del mundo cristiano. La identificación étnica con el cristianismo no se da en muchos otros países de religión y tradición cristianas y si bien es verdad que en estos países el islam está igualmente en las antípodas

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 39.

de la propia identidad religiosa, la presencia musulmana no es sentida como amenaza de la pureza étnica.<sup>47</sup>

La exclusión del elemento musulmán para legitimar lo castizo proviene entonces de un discurso de porte cristiano. Más allá de un problema cultural, esto se convierte en un problema étnico. Para Stallaert, el estudio sincrónico y diacrónico del casticismo como eje fundacional de la conciencia sobre la etnicidad en España permite observar la fluctuación en la frontera étnica entre moros y cristianos.<sup>48</sup> De cualquier manera, el asunto puede ser analizado desde una perspectiva étnica. Lo extranjero como aquello que pone en peligro las bases sobre las cuales se asienta la identificación de un pueblo es un tema que ha estado presente en España tanto en su historia, como en su cultura, su literatura y su música. Sobre esto, Stallaert menciona:

El nacionalismo se caracteriza normalmente como una reacción colectiva contra la presencia de extranjeros en el seno de la comunidad “nacional”. Cuanto más étnico sea el nacionalismo tanto más destacará la preocupación por la preservación y restauración de la limpieza étnica y por la defensa e impermeabilización de la frontera étnica.<sup>49</sup>

Es notorio hasta qué grado la preocupación por la pureza étnica está presente desde los tiempos de la *España de las tres culturas* –como se le conoce comúnmente a este periodo de convivencia de judíos, moros y cristianos durante la Edad Media– y cómo en años posteriores, durante la conquista por ejemplo, este ideal de pureza se mantendría aún vigente, como puede ser notado en el estricto sistema de castas que existió durante la época colonial. De cualquier manera, Stallaert da una posible definición de lo genuinamente castizo:

---

<sup>47</sup>Stallaert, Christiane. *Etnogénesis y Etnicidad en España. Una aproximación histórico-antropológica al casticismo*. Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1998, p. 11.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

Basándonos en estas definiciones, podemos decir que, en los siglos XVI y XVII, “casta”/“castizo” denotaba el ideal de la descendencia pura, limpia. Un linaje limpio equivalía en la España de la época a un linaje no contaminado de sangre judía o mora.<sup>50</sup>

El casticismo, como concepto, es bastante ambivalente y heterogéneo. Mucho de ello es debido a que las definiciones que recibe a lo largo de la historia no son concluyentes. Si bien existe quizá el común denominador de estar de acuerdo en que es una legitimación de lo nacional y un rechazo hacia el elemento extranjero, fuera de ello, lo que se considera como nacional es algo también ambiguo, ya que entre lo que puede considerarse como típicamente autóctono y lo foráneo existe una línea en ocasiones difusa. En su libro *La Literatura del Casticismo*, Ángeles Prado menciona:

Desde principios del siglo actual se ha venido empleando con profusión estas palabras: casticismo, castizo, en formas no siempre demasiado precisas. Según suele ocurrir con tales conceptos en boga, todo el mundo entiende o parece entender de qué se trata, tomándolos como cosa obvia. Y, sin embargo, las oscilaciones semánticas reflejan a veces movimientos o cambios no sólo en la interpretación, sino aun en la misma cosa significada, ya que ésta constituye un objeto cultural, un producto histórico, y, por tanto, tiene una vida en progreso cuyas peripecias deben quedar registradas en el uso del lenguaje.<sup>51</sup>

En síntesis, se ha bosquejado algunas de las definiciones más relevantes del casticismo desde la perspectiva de Miguel de Unamuno, Julio Caro Baroja, Christiane Stallaert y Angeles Prado, con la finalidad de poder presentar un panorama general de lo que se entiende por dicho concepto. Como añadidura, otros

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 22

<sup>51</sup> Prado, Angeles. *La Literatura del Casticismo*. Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1973, p. 27.

autores que han tratado el tema del casticismo son: Américo Castro, José Ortega y Gasset y Angel Ganivet<sup>52</sup>, entre otros. Como se podrá notar, es un concepto complejo, polivalente, y dado que no existe un consenso de lo significa lo castizo, se puede decir que su principal característica es la exclusión de lo foráneo, privilegiando los elementos nacionales, folklóricos y los meramente autóctonos. El casticismo, como una forma de demostración de nacionalismo, es hasta cierto punto hermético.

---

<sup>52</sup> Para futuras referencias, véanse los siguientes textos: Ortega y Gasset, José. 1917. *Azorín: primores de lo vulgar*. Obras completas. Madrid: Revista de Occidente, 1963, vol. II; Castro, Américo. 2002. *Cervantes y los casticismos españoles*. Editorial Trotta, Madrid; Ganivet, Ángel. 1999. *Idearium Español/El porvenir de España*. Editorial Espasa/Calpe, Madrid.

### Capítulo 3. Casticismo musical. Un panorama

Después de haber contextualizado el casticismo como corriente ideológica, habiendo trazado una línea temática con algunos de los escritores e intelectuales más sobresalientes que se han ocupado de este tema, se puede proceder a definirlo como concepto musical. Es importante recordar que, a fines del siglo XIX, el problema de la identidad de España era un tema que propiciaba discusiones en los ámbitos políticos, literarios, filosóficos, culturales y sociales, entre otros. El campo de la música no fue la excepción.

Existió una tensión patente entre el casticismo y el proceso de europeización de la música española, tensión que también permaneció durante una buena parte del siglo XX, particularmente notoria durante la primera mitad. La dictadura instaurada por Franco propició que durante los primeros años que estuvo en el poder hubiera un aislamiento tanto a nivel cultural como político, cortando toda influencia con el exterior e impulsando un nacionalismo unificado, tratando de evitar que se formaran corrientes de nacionalismo regionalista que conllevaran a un separatismo cultural. Durante el franquismo, muchos artistas, escritores, músicos e intelectuales se exiliaron debido a la represión que existía para todo aquello que fuera en contra de los ideales del régimen. En el terreno de la música, esto conllevó a que hubiera un marcado retroceso de los postulados culturales y estéticos de la *Generación del 27*, facilitando así el terreno para la instauración de un nacionalismo casticista.<sup>53</sup>

Conviene aclarar a qué se le conoce como la generación del 27. Se le dio este nombre a un grupo de escritores y poetas españoles que se dieron a conocer en el ámbito cultural alrededor del año de 1927 gracias al homenaje celebrado en honor a Luis de Góngora y Argote, célebre poeta y dramaturgo perteneciente al *Siglo de Oro*, debido a su tercer centenario de muerte, organizado en el Ateneo de Sevilla. Estos escritores también han sido asociados a la denominación literaria de

---

<sup>53</sup> Del Fresno, Beatriz Martínez. *Op. Cit.*, pp. 20 – 21.

principios del siglo XX conocida como *Edad de Plata*, y su producción literaria se desarrolló durante la época conocida como la *Segunda República Española (1931 – 1939)*. Entre sus exponentes se encuentran figuras destacadas como Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda y, quizá el más representativo de todos, Federico García Lorca. Este grupo literario tuvo a su vez un homólogo en el ámbito musical conocido como el *Grupo de los 8*, cuyos integrantes, que además ejercieron actividades en el campo de la musicología, fueron Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Jesus Bay y Gal, Gustavo Pittaluga, y los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter, entre otros. Uno de sus miembros más sobresalientes no sólo como compositor sino también como escritor y crítico musical, cuyos textos pueden ser encontrados en la *Revista de Occidente* editada por José Ortega y Gasset, así como en el diario *El Sol* durante los años de 1918 a 1936, fue el madrileño Adolfo Salazar (1890 – 1958).

Con un claro sentido progresista, este *Grupo de los 8*, conformado alrededor del año 1930, fue conocido por tener una marcada tendencia de oposición al conservadurismo musical que existía paralelamente en España. Se admitía la fuerte influencia que la figura de Manuel de Falla ejerció en ellos. Su producción musical se mueve en ocasiones en el terreno de la vanguardia existente a principios del siglo XX, y a su vez se desenvolvían bajo supuestos estéticos neoclasicistas que en un determinado momento se vuelven reaccionarios en España.

A comienzos de la Guerra Civil (1936 – 1939), este grupo terminó dispersándose, en su mayoría, exiliándose. Esto permitió que el movimiento casticista musical pudiera ganar entrada en el régimen franquista. Dicho casticismo surge, según Martínez del Fresno, como una sobrevaloración del sentimiento de la propia identidad nacional, recreada de una manera narcisista a través de una imagen estilizada, que se expresa a través de la utilización de formas locales que desembocaron en arquetipos nacionales, los cuales se ven notoriamente en la zarzuela y el género chico, entre otras formas.<sup>54</sup> De ahí que la figura de los *majos*

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 28

fuera utilizada a los propósitos de representación del casticismo en la música escénica.

A pesar de que el régimen recién instaurado diera la bienvenida a las ideas que enaltecieran el patriotismo español, incluyendo el casticismo, este régimen no tuvo, sin embargo, una gran injerencia en los asuntos propiamente musicales de esta corriente. No obstante, a pesar de no haber tenido dicha injerencia, la llegada de Franco al poder sí contribuyó a que se diera “luz verde” a todas aquellas ideas musicales que exaltaran un patriotismo de porte nacionalista. Tomás Marco, importante compositor, ensayista y musicólogo madrileño, analiza este fenómeno, y menciona:

El nuevo régimen no se ocupó ni mucho ni poco de la música desde una perspectiva estética y técnica, y solamente lo imprescindible desde un punto de vista administrativo. Otra cosa es que algunos de sus servidores tuvieran uno u otro gusto y lo pudieran poner en práctica, pero desde un punto de vista general lo más que se puede decir es que el nacionalismo casticista era una estética oficiosamente oficial en cuanto coincidía con ciertas ideas del régimen. Pero ni siquiera los compositores que practicaron esta tendencia gozaron de favores especiales o hicieron un negocio especial con ello.<sup>55</sup>

Según Tomás Marco, el casticismo musical de la primera mitad del siglo XX puede ser entendido en realidad como una especie de *neocasticismo*.<sup>56</sup> Debido a un clima de patriotismo exaltado entre los que resultaron victoriosos al finalizar la guerra civil, no es de extrañar que las inclinaciones nacionalistas surgieran con una renovada fuerza. En el ámbito musical esto tuvo sus consecuencias. Al haberse exiliado Manuel de Falla, quien tenía aspiraciones más universalistas que regionalistas o locales, los que decían ser sus herederos produjeron una música que, más que ser consecuencia directa de la de Falla, se inspiraba en la de sus antecedentes.

---

<sup>55</sup> Marco, Tomás. *Historia de la Música Española. 6. Siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 165.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 174

La música española posterior a Falla es en realidad una música situada en unas influencias anteriores a él mismo, en una especie de retroceso con respecto al desarrollo musical que estaba surgiendo en el resto de Europa con las nuevas ideas vanguardistas. Considerado esto como un tipo de regresión, para algunos es, en realidad, un resurgimiento del posible casticismo del siglo XIX con una fuerte influencia de la zarzuela, y que conlleva a un fuerte nexo con el neoclasicismo, ya que las referencias a las que alude son al casticismo literario y a un siglo XVIII en cuyo ambiente existía una mezcla entre majeza y aristocracia, tauromaquia, guitarras, tonadilla y tapices goyescos.<sup>57</sup> Una relación interesante que se da entre el neoclasicismo y el (neo)casticismo es explicado por Marco de la siguiente manera:

El neoclasicismo ha perdido las características vanguardistas de los años veinte y treinta y se completa como restauración. Hay algo implícito de restauración de los valores tradicionales, sin que se sepa muy bien cuáles son ellos, de vuelta atrás, al “buen gusto” y a la medida. Y si en el 27 el neoclasicismo se había nutrido de nacionalismo a través de neoescarlattismo, ahora la referencia es más clara hacia un mundo zarzuelero dieciochesco. Más que de neoclasicismo nacionalista podríamos hablar lisa y llanamente de neocasticismo.<sup>58</sup>

Para Tomás Marco, existe una amplia cantidad de compositores que de alguna manera ejemplifican el estilo del nacionalismo casticista en la música. En su libro sobre la música española en el siglo XX, menciona a unos cuantos que, de cierta manera, presentan una relevancia para dicha corriente. Entre ellos se puede encontrar a Jesús García Leoz (1904 – 1953), José Muñoz Molleda (1905 – 1988), Carlos Suriñach (1915 – 1997), Jesús Arámbarri (1902 – 1960), Gaspar Cassadó (1897 – 1966), Arturo Dúo Vital (1901 – 1964), así como una serie de compositores que, sin apartarse de los lineamientos estéticos planteados, proponen los primeros

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, pp. 173 – 174

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 174.

indicios de una necesidad de cambio. Entre dichos compositores se incluyen Victorino Echevarría (1898 – 1965), Rafael Rodríguez Albert (1907 – 1979), Vicente Asencio (1903 – 1979) y Matilde Salvador (1918 – 2007).<sup>59</sup> Un dato curioso es que, tanto García Leoz, Muñoz Molleda, así como Victorino Echevarría, fueron alumnos de Conrado del Campo (1878 – 1953), también maestro de Federico Moreno Torroba, y sobre el cuál se tratará en un capítulo posterior. Lo relevante de esto es notar cómo algunos compositores que pueden englobarse en una misma corriente estilística tuvieron el mismo mentor, en este caso, Conrado del Campo en el contexto del nacionalismo casticista.

A pesar de haber una amplia gama de compositores que representan esta corriente musical, para Marco, el más relevante de todos ellos, y el que mejor ejemplifica dicho estilo considerándolo como una “figura descollante”, es el valenciano Joaquín Rodrigo (1901 – 1999). La importancia que tiene este compositor en la música española del siglo XX es notoria, y obras emblemáticas para guitarra y orquesta como el *Concierto de Aranjuez* (1938 – 1939) así como la *Fantasia para un gentilhombre* (1954) son muestras de su fama y trascendencia. A grandes rasgos, esta es una síntesis de lo que, para Tomás Marco, representa el nacionalismo casticista en la música española de poco más allá de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, este concepto viene de mucho más atrás, y otros investigadores y críticos han escrito sobre el tema.

Existe una similitud entre el ámbito del casticismo ideológico y el del campo meramente musical. En palabras de la musicóloga e investigadora Celsa Alonso, podría definirse el casticismo musical como una manera de componer en la que el compositor rechaza las influencias musicales extranjeras, dando preeminencia a un lenguaje de carácter autóctono, a través de la música popular donde está representada la esencia de una comunidad o de un pueblo, y debido a la noción de

---

<sup>59</sup> *Ibíd.* Véase, en la segunda parte del libro, el capítulo 2: Nacionalismo casticista, pp. 173 – 183.

pureza denotada en la palabra casticismo, dicho concepto puede en ocasiones tornarse en una ambigua noción de nacionalidad.<sup>60</sup>

Un punto relevante a considerar es cómo el casticismo veía todo lo procedente de “fuera” como algo, hasta cierto punto, peligroso para legitimar la identidad nacional. En el caso de la música, hubo discrepancias en la postura de España con respecto a la influencia de la música extranjera y el casticismo. Principalmente puede verse en el ámbito de dos figuras importantes, como son Julio Gómez y Adolfo Salazar. Martínez del Fresno escribe lo siguiente:

Las diferencias de actitud ante la relación de España con lo europeo se ven incluso entre miembros de la misma generación. Es el caso de Julio Gómez y Adolfo Salazar en el ámbito madrileño, compositores y críticos de los diarios *El Liberal* y *El Sol* respectivamente, que representan la misma tensión entre casticismo y europeísmo que se dio más allá de la música entre los filósofos Unamuno y Ortega y Gasset. Salazar se centraba en la búsqueda de recetas salvadoras fuera del país, y proponía la europeización de España con Francia como principal punto de referencia; Julio Gómez representaba al sector que pretendía encontrar la solución hundiendo las raíces en la propia tradición, sin repudiar la más inmediata de la tonadilla del XVIII y de la zarzuela grande del siglo XIX.<sup>61</sup>

Interesante es considerar a la tonadilla del siglo XVIII y la zarzuela grande como dos posibles influencias importantes sobre las que el casticismo musical podría haberse basado. Por otra parte, como se menciona en el primer capítulo, el italianismo musical estaba imperando y expandiendo sus horizontes en el ámbito musical europeo del siglo XVIII. Esto viene derivado de la preminencia del estilo de *bel-canto* que surgió a partir de la ópera. Si bien es cierto que existían elementos compositivos nacionalistas en algunas regiones de Europa, no se podía dejar pasar desapercibido la enorme influencia que la ópera italiana ejerció en la música. Dicho fenómeno también ocurrió en España, y es así como va surgiendo un sentimiento imperioso

---

<sup>60</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 3, p. 335.

<sup>61</sup> Del Fresno, Beatriz Martínez. *Op. Cit.*, p. 28.

de reivindicación de lo típicamente español, a través de la música escénica, en formas como la tonadilla, la seguidilla, y la fuerte influencia que ejercieron los sainetes de Ramón de la Cruz como reivindicación de lo castizo debido a que los argumentos utilizados en sus sainetes referían a elementos domésticos de la gente llana del pueblo español,<sup>62</sup> aunado a un fuerte sentimiento de rechazo y exclusión por lo extranjero.

Estas cuestiones también las trata Adolfo Salazar en su artículo sobre el nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX, publicado por la *Revista de Occidente* en el año de 1928. Salazar menciona:

La ópera italiana, protegida por los primeros Borbones, había llegado a ser la invasión de lava destructora de cuanto encontró en el suelo español bien arraigado o de raíces someras. [...] Ahoga, además, una floración lírica que habría descubierto la ópera en España sin necesidad de la visita de su triunfante rival; pero al destronar a la vieja zarzuela [...] hace que el sentimiento nacional se concentre, no sin un gesto de rencor y resentimiento que lo agudiza y acentúa, en ese género menor que, desde el entremés cantado y el baile entremesado del XVII, va a ir a parar a la tonadilla, para disolverse, a su vez, cuando, triunfante ya el italianismo, se intenta revivir aquellos sentimientos nacionales y castizos que sólo van a resucitar en una forma híbrida con Barbieri.<sup>63</sup>

En este punto es pertinente retomar a Barbieri. Según Emilio Casares, Barbieri fue el compositor que mejor supo reflejar el imaginario del casticismo musical a través del componente melódico fruto de la herencia española, y hace una distinción interesante entre los procedimientos que Barbieri utilizaba en su música, en contraposición con los de otros contemporáneos suyos cuya influencia extranjera

---

<sup>62</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 3, p. 336.

<sup>63</sup> Salazar, Adolfo. "La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX." *Revista de Occidente*, Tomo XXII, 1928, Madrid, p. 340.

era más notoria en sus composiciones, como es el caso de Emilio Arrieta (1823 – 1894)<sup>64</sup> en cuanto a la música italiana, así como Joaquín Gaztambide (1822 – 1870)<sup>65</sup> con la música francesa. Casares escribe lo siguiente:

Barbieri es el compositor en el que la asunción de la herencia melódica hispana es más decisiva y por ello se distingue de músicos como Arrieta, en quien la presencia italiana es más fuerte, o Gaztambide, en quien pesa la francesa. Por esta línea se puede llegar a definir a Barbieri como castizo, como el compositor que mejor supo traducir al lenguaje musical ese término. El casticismo de las zarzuelas de Barbieri procede de la fusión de varios elementos heterogéneos: el populismo de las canciones españolas y andaluzas, el de los sainetes con música de los años treinta y cuarenta, el de la música de los cafés cantantes y los saraos, depurado gracias a su conocimiento de las fuentes de la tonadilla dieciochesca, así como de un gran número de obras vocales del Renacimiento y el Barroco españoles. Esta fusión marcará el sello de su casticismo [...] del que será heredera la generación de Chapí, Bretón y Emilio Serrano, y que incluso un autor como Adolfo Salazar reconoce en la música de los nacionalistas del s. XX, incluyendo a Falla.<sup>66</sup>

A manera de paréntesis, un detalle interesante a notar es una semejanza entre el casticismo de Barbieri y el de Torroba, ya que ambos compositores, fieles exponentes de este movimiento, lo manifiestan a través del factor de la melodía. Ambos buscaron reflejar, en las melodías presentes en sus composiciones, las raíces de la música folclórica española como elemento reivindicador de su

---

<sup>64</sup> Emilio Arrieta (1821 – 1894) fue un compositor español con una sobresaliente producción teatral y una importante contribución a la consolidación de la zarzuela durante el siglo XIX. Inició sus estudios en el Conservatorio de Madrid y posteriormente se trasladó a Italia, donde estudió en el Conservatorio de Milán. Fue alumno del compositor Nicola Vaccai.

<sup>65</sup> Joaquín Gaztambide (1822 – 1870) fue uno de los más prolíficos compositores españoles de zarzuelas de la primera mitad del siglo XIX. Estudió piano con Pedro Albéniz y composición con Ramon Carnicer. Fue maestro de coro de la compañía italiana del Teatro de la Cruz. Se sabe que realizó una corta estancia en París como conductor de una compañía de actores y bailarines organizada por el empresario Juan Lombía.

<sup>66</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 2, p. 208

casticismo. Esto se trata con detalle más adelante en el capítulo dedicado a la biografía de Torroba.

En cuanto a lo que menciona Casares, esto puede contrastarse con el señalamiento que Adolfo Salazar hace sobre el intento de Barbieri de reivindicar lo nacional y lo castizo, que surgen de una forma “hibrida”, ya que, si bien Barbieri intenta rescatar los recursos musicales nacionalistas, no tenía inconveniente en aceptar y utilizar la influencia de la música italiana en sus zarzuelas. En un intento de combinación italianizante con lo típicamente español, se plantea una forma de nacionalismo. Pero no todos estaban contentos con estas medidas. Visto el italianismo y también el afrancesamiento como una especie de invasión foránea, incluido dentro del ámbito musical, no es de extrañar que fuera a través de la clase media del pueblo español, por medio de los sainetes de Ramón de la Cruz, la tonadilla dieciochesca y de la zarzuela, que se exaltara la vena de patriotismo, tomándose esto como lo castizo, como representaciones arquetípicas del ciudadano común español de los barrios populares. Salazar menciona como esta controversia surge también de un trasfondo de eventos históricos:

Este sentimiento de lo tradicional, popular y nacionalista, no es nuevo en España en el terreno musical. El sentimiento “casticista” en el siglo XX es una consecuencia inmediata de la guerra napoleónica; pero no saca sus elementos de la nada, sino que lo que hace es exaltar una serie de valores que habían constituido el tema de músicos y teóricos durante todo el siglo pasado, es decir, desde que la invasión italiana, con la llegada de los Borbones, había despertado la conciencia de una música nacional que se veía desalojada de los aposentos en donde se sentía con derecho, y se refugiaba, de fuerza, en las clases inferiores, menos cultas, más tradicionalistas cuando la novedad hiere su fibra patriótica, pero que, voluble e inconsecuente, admite como tradicional lo que ha visto practicado por la generación anterior; todo lo más, por dos generaciones.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, pp. 340 – 341.

A través del refugio en las clases populares es como el casticismo se desarrolla. Su ámbito se desenvuelve de una manera más local que regional, es decir, es más acotado, y va ligado a la identificación con zonas suburbanas y barrios madrileños como Chamberí, Lavapiés, o el de Triana en Sevilla. Es por esta razón que, según Martínez del Fresno, ocasionalmente se utilicen de manera indistinta los términos de *casticismo* y *madrileñismo*. Incluso, se ha llegado a hablar de un *casticismo madrileño*. Es un fenómeno de naturaleza popular, urbana, que lleva de fondo un fuerte componente patriótico y narcisista que se deleita en comportamientos peculiares de la gente del pueblo y que no tiene intención alguna de internacionalización.<sup>68</sup>

Ahora, si bien podría pensarse que el casticismo es una forma de nacionalismo, sin embargo, no todo nacionalismo es necesariamente castizo. Aquí podría surgir una pregunta: ¿En qué se diferencia? ¿Cuáles son los puntos en común y cuáles no? La respuesta puede hallarse si se analiza a los dos iniciadores del nacionalismo musical español los cuales han sido mencionados ya en el primer capítulo: Barbieri y Pedrell. Sobre esto, y al respecto del nacionalismo musical planteado por estos dos reivindicadores, conviene retomar el texto escrito por Salazar para el diario *El Sol* en 1923, en el cuál menciona:

Siendo en sus raíces cosas análogas el nacionalismo y el casticismo, pues que ambos pretenden arrancar de una tradición profundamente añeja, son en el límite de sus respectivos alcances cosas muy diversas y distanciadas, por la divergencia de su trayectoria. Lo esencial al nacionalismo de Pedrell era la base erudita de nuestros polifonistas instrumentales, y la base del casticismo de Barbieri consistía en las tradiciones de escenario. Ambos se encuentran en su pretensión por el adjetivo “popular”; pero lo enfocan de diverso modo. Lo popular en Pedrell es, en sustancia, campesino. El pueblo de Barbieri es el de la ciudad. Aquello tiende a la sequedad de la antología y propende a las consideraciones técnicas (rítmica, modalidad, etc.). Este otro conduce a lo populachero. No puede decirse,

---

<sup>68</sup> Del Fresno, Beatriz Martínez. *Op. Cit.*, p. 32.

rigurosamente, que Barbieri o Pedrell hayan tenido continuadores directos; pero un hecho nuevo se produce. [...] La nueva época de la música española comienza. Es, a mi juicio, en su nacimiento, la confluencia del nacionalismo, sabio y hondo, de Pedrell, y el casticismo, saleroso y vivaz, de Barbieri.<sup>69</sup>

Para Salazar, mientras que el nacionalismo bosquejado por los músicos y teorizadores del siglo XVIII tuvo una fuerte influencia en elementos tradicionales combinados también con elementos extranjeros, el casticismo a comienzos del siglo XIX que llevaba en su construcción un patriotismo resentido por la invasión francesa, contenía una gran cantidad de impurezas que en su momento fueron consideradas como castizas. Realizando una investigación minuciosa sobre los elementos culturales y artísticos estimados como típicamente nacionalistas, se encontrará, analizando en su pasado, una procedencia extranjera dentro de un cierto período no tan lejano. Sin embargo, lo que caracteriza al casticismo, es la brevedad que tiene ese plazo, no extendiéndose más allá de dos o tres décadas en su conceptualización. Si se analizara, por ejemplo, lo considerado como castizo en los años de 1860, 1890 y 1928, se podrían encontrar notables diferencias en cuanto a sus definiciones.<sup>70</sup> Esto es particularmente relevante ya que puede enlazarse con lo mencionado por Caro Baroja, en tanto que la definición de lo que se considera castizo no es algo permanente, sino que es lo más significativo y representativo en un momento específico. El concepto está en constante cambio y renovación. Sobre esto, conviene retomar lo dicho por Unamuno en su ensayo:

Conforme he ido metiéndome en mis errabundas pesquisas en torno al casticismo, se me ha ido poniendo cada vez más en claro lo descabellado del empeño en discernir en un pueblo o en una cultura, en formación siempre, lo nativo de lo adventicio. Es tal el arte con que el sujeto condensa en sí el ambiente, tal la madeja de acciones y reacciones y reciprocidades entre ellos, que es entrar en intricado

---

<sup>69</sup> Salazar, Adolfo. 1923. *El Primer Centenario de Barbieri. Op. Cit.*

<sup>70</sup> Salazar, Adolfo. 1928. *La música española en tiempos de Goya. Op. Cit.*, pp. 341 – 342.

laberinto el pretender hallar lo característico y propio de un hombre o de un pueblo, que no son nunca idénticos en dos sucesivos momentos de la vida.<sup>71</sup>

Se puede notar que el concepto del casticismo no es estático. Siempre se encuentra en un perpetuo cambio en cuanto a su definición, re-significándose de manera constante. En el aspecto musical esto ocurre de modo similar. En síntesis, se puede decir que para Salazar el casticismo y el nacionalismo eran fenómenos semejantes en tanto que buscaban la revalorización de la música autóctona y tradicional, pero a la vez eran distintos debido a la diferencia en su trayectoria. El casticismo tiene una mayor relación con la música teatral, particularmente la zarzuela, en la que tanto Barbieri como Torroba se desarrollaron en gran medida, y el nacionalismo de porte reformista abarcaba un mayor alcance debido a la integración, además de lo popular, del lenguaje vanguardista europeo que se estaba gestando en ese momento, y el cual tenía un mayor alcance a nivel global que el casticismo.<sup>72</sup>

Finalmente, se puede decir que el casticismo específicamente musical es también un fenómeno que tiene múltiples significados dependiendo de la época en la cual se concibió. Habiendo trazado un panorama sobre lo que el casticismo musical significa tanto en el siglo XIX como en el XX, se puede resumir, como menciona Celsa Alonso, en que es la traducción musical de un majismo dieciochesco y su inspiración en la música popular, primordialmente urbana, manifestada a través de una estética que puede considerarse populista o popularista.<sup>73</sup>

El problema sobre lo que el nacionalismo en la música española representa puede verse reflejado en los discursos de ingreso escritos por diversos compositores para su admisión a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre los cuales se encuentra el que versa particularmente sobre el

---

<sup>71</sup> Unamuno, Miguel de. *En Torno al Casticismo, Op. Cit.*, p. 247.

<sup>72</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op Cit.*, Vol. 3, p. 337.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 336

casticismo en música, escrito por Torroba, el cual se trata más a fondo en el siguiente capítulo.

## Capítulo 4. Federico Moreno Torroba<sup>74</sup>

### 4.1 Breve biografía

Federico Moreno Torroba (1891 – 1982) fue un compositor, empresario y gestor madrileño, conocido principalmente por ser uno de los más prolíficos escritores de zarzuela en el siglo XX. Su padre, José Moreno Ballesteros, era organista y compositor, así como profesor del Conservatorio y director de la orquesta del teatro Lara. A pesar de haberse opuesto al principio a que su hijo siguiera la profesión de músico, terminó siendo uno de sus primeros profesores. Ambos, padre e hijo, trabajaron juntos durante la juventud de Federico, y produjeron la obra *Las decididas*, estrenada en 1912 en el teatro Lara. Posteriormente, Torroba estudiará composición con el maestro Conrado del Campo, importante figura en el ámbito de la composición y la enseñanza, conocido por su actividad pedagógica ya que fue maestro de una gran cantidad de músicos contemporáneos a Torroba, tales como Salvador Bacarisse, Julián Bautista y Fernando Remacha, entre otros.

---

<sup>74</sup> Existe hasta ahora un único libro que trata sobre su vida y su obra, y el cuál ha sido utilizado como valiosa fuente de consulta para el presente trabajo, titulado *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*, escrito por los autores Walter Aaron Clark y William Craig Krause en el 2013, y editado por Oxford University Press, New York. Dicho libro es, en una buena parte, la disertación doctoral que Krause realizó en la Universidad de Washington en San Luis (Washington University in St. Louis) en 1993. Sin embargo, se pueden encontrar otras fuentes para complementar la biografía de Torroba, tales como el *Diccionario de la Zarzuela* y el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* editados por Emilio Casares, el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, la *Revista de Musicología* de la *Sociedad Española de Musicología* (SEdeM), entre otras, y como dato curioso, lo escrito sobre Torroba en estas fuentes ha sido en su mayoría por el mismo doctor Krause, cosa que refleja lo importante que es este investigador al respecto de su vida y obra, junto con el doctor Walter Aaron Clark. Para futuras referencias, se recomienda ampliamente sus escritos. Como complemento, Krause hace mención en su libro de algunos autores que también han contribuido a escribir acerca de Torroba, entre los cuales están los siguientes: Roger Alier, Xosé Aviñoa, Higínio Anglés, Antonio Olano, Enrique Pardos Canalis así como Javier Suárez-Pajares.

Según Javier Suárez-Pajares, a pesar de que el gusto musical de su maestro, Conrado del Campo, tenía una abierta vinculación con la corriente wagneriana y postromántica, éste tuvo un papel capital en la renovación de la música española en los años veinte y treinta del siglo XX. Animaba a sus estudiantes a componer libremente, y como añadidura, les enseñaba también el redituable oficio de la composición músico-teatral, oficio a través del cual muchos de sus estudiantes encontraron el lugar cómodo para una práctica musical económicamente sustentable.<sup>75</sup> No es de extrañar que Torroba no fuera la excepción a este respecto, encontrando en el terreno de la zarzuela uno de sus más importantes campos de acción musical, habiendo compuesto una vasta cantidad de obras musicales de dicho género, entre las que se encuentran: *La mesonera de Tordesillas* (1925), *La Chulapona* (1934), y quizá su zarzuela más importante y con la que alcanzó el renombre a nivel internacional: *Luisa Fernanda* (1932).

A pesar de la importancia de su producción zarzuelera, y de cómo ésta refleja también los ideales casticistas que él profesaba, dicha producción no fue la única. El otro campo importante de acción musical, y que tuvo gran trascendencia en la producción musical de Torroba, fue el de la música para guitarra, ya que compuso gran cantidad de obras para dicho instrumento, tanto para solista como para cuarteto de guitarras y también con acompañamiento orquestal, a manera de concierto. Se puede encontrar en la música para concierto de Torroba cierta semejanza dentro de una línea compositiva como la que tuvieron Albeniz, Turina, Granados y las obras tempranas de Falla.<sup>76</sup>

El conservadurismo musical de Torroba era compartido también por otro compatriota, cuyo nombre cobró fama alrededor del mundo, por ser quizá el máximo representante de la guitarra en el siglo XX: Andrés Segovia (1893 – 1987). La relación que se formó entre Segovia y Torroba fue sumamente importante, ya que muchas de las composiciones que éste último escribió para la guitarra, en particular durante la década de los veinte, fueron dedicadas a Segovia y revisadas por él

---

<sup>75</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario de la Zarzuela, Volumen II*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, p. 304.

<sup>76</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 7, p. 796

mismo. Las obras *Sonatina* (1924) y *Piezas Características* (1931) formaron parte importante del repertorio de Segovia durante buena parte de su carrera.

Según Krause, el encuentro que Segovia tuvo con Torroba en el año de 1918 fue de capital importancia, ya que a partir de ahí surgió la idea de componer sus primeras piezas para guitarra. Al parecer, Segovia le pidió a Torroba que compusiera una obra para guitarra, que tituló *Danza*,<sup>77</sup> y fue todo un hito debido a que fue la primera obra para guitarra escrita por un compositor que no era guitarrista,<sup>78</sup> y este hecho inauguró una tradición continuada a lo largo del siglo XX de compositores que, sin ser necesariamente guitarristas, compusieron una buena cantidad de obras para dicho instrumento, como por ejemplo Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Mario Castelnuovo-Tedesco y Manuel María Ponce, por mencionar algunos, y los cuales trabajaron en estrecha colaboración con Segovia. Se puede ver, a través de diversas entrevistas que le realizaron, cómo él corrobora el hecho de que, después de haber solicitado a muchos compositores a principios del siglo XX que compusieran obras para la guitarra, Torroba fue el primero en haberle respondido a la petición.<sup>79</sup> Este punto se trata con más detalle en el siguiente capítulo dedicado al análisis de la Suite Castellana.

Otro dato interesante es el hecho de que, si bien Torroba ha sido considerado como músico de fuerte abolengo castizo y folclórico, no estuvo del todo cerrado a procedimientos influenciados de la música impresionista. Se sabe que fue un fuerte admirador de Ravel<sup>80</sup> y que también gustaba de la influencia de la música impresionista en la obra de Manuel de Falla, ya que según Clark y Krause<sup>81</sup>, Torroba llegó a mencionar para un periódico que “la esencia de la música española está en

---

<sup>77</sup> Este tema se explora de manera detallada en el capítulo dedicado al análisis de la Suite.

<sup>78</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 7, p. 794.

<sup>79</sup> Esto puede ser comprobado en los siguientes documentales realizados por Christopher Nupen: *Segovia at Los Olivos* (1967) y *The Song of the Guitar* (1977).

<sup>80</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Oxford, University Press, 2013, p. 110

<sup>81</sup> Krause, William Craig. “Casticism before and after 1939”. *Diagonal*. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music. Proceedings of the conference “Music and Didacticship in Franco’s Spain, 1936 – 1975”. Held at the University of California, Riverside, February 18, 2011, p. 8. Consultado el 21 de Abril del 2019 en: <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Krause.pdf>

los Jardines de España”<sup>82</sup>, claramente una obra con fragmentos de influencia impresionista. En este sentido, Torroba tenía marcadas diferencias con otro crítico relevante dentro del panorama musical español, como se verá a continuación.

Rogelio Villar (1875 – 1937) fue un importante compositor y crítico musical, cuya ideología se podría considerar opuesta a aquella planteada por Adolfo Salazar y Manuel de Falla, de tintes más universalistas. Fuerte defensor del nacionalismo, consideraba que éste se lograba a través de citas directas del folclore. Su propuesta estética era en cierto sentido similar a la de Torroba. Sin embargo, Villar era más cerrado en cuanto a los recursos que la música nacionalista debía poseer. Consideraba que el impresionismo era algo vulgar y bárbaro que invadía desde el norte.<sup>83</sup> En ese sentido difería de Torroba ya que él, además de haber sido fuerte admirador de Ravel, utilizó en su música recursos tomados del impresionismo, y no lo consideraba como una amenaza a la identidad española ni a su nacionalismo musical.<sup>84</sup> Incluso, puede notarse esta influencia en algunos pasajes del segundo movimiento de la Suite Castellana, la arada, como se observa más adelante, en el capítulo dedicado al análisis de esta pieza.

En añadidura, hay un par de consideraciones significativas a examinar sobre Torroba: la influencia que él obtiene de la música tradicional española, su postura ecléctica en cuanto a la música extranjera –particularmente de la italiana y la francesa– y el papel importante que le otorga a la melodía como recurso compositivo. En una entrevista que Julián Cortés-Cavanillas le hace a Torroba en 1975, y la cual se encuentra disponible en el libro de Clark y Krause, Julián le pregunta a Torroba cómo se autodefine musicalmente, y las palabras de Torroba fueron: “mi estilo responde a raíces hispánicas tradicionales, las cuales se ven claramente reflejadas en mis zarzuelas y obras para guitarra”. Otro dato interesante

---

<sup>82</sup> Federico Moreno Torroba, *El Día* (Montevideo), Octubre 10 de 1980. Es interesante notar la línea de influencia impresionista que parte de Debussy, pasando por Manuel de Falla, y llegando finalmente a Torroba.

<sup>83</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life...*, *Op. Cit.*, p. 32

<sup>84</sup> Krause, William Craig. “Casticismo before and after 1939”, *Op. Cit.*, p. 8. Consultado el 21 de Abril del 2019 en: <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Krause.pdf>

es cuando le pregunta sobre su ópera favorita, a lo que Torroba responde que es *Carmen*, del compositor francés Georges Bizet (1838 – 1875), así como *La Bohème*, del compositor italiano Giacomo Puccini (1858 – 1924), y agrega a su respuesta una frase aparentemente sencilla pero que encierra un significado muy importante: “Recuerde que yo soy esencialmente un melodista”.<sup>85</sup> Al respecto de esto, Clark y Krause escriben lo siguiente:

Sus gustos musicales fueron notablemente conservadores. Sus dos óperas favoritas [*Carmen* y *La Bohème*] son caballos de guerra del repertorio romántico, afamadas por su carácter lírico. Él mismo fue un melodista quien plantó las semillas de su inspiración musical en el rico suelo del folclor español. [...]. Sin embargo, aunque él estaba completamente enraizado en su propia cultura, él no era xenófobo y mantuvo una mente abierta hacia estilos y tendencias extranjeras, ya sea o no que las haya incorporado a su propia música. [...] De hecho, Torroba cita a Ravel como el músico más impresionante que había conocido.<sup>86</sup>

Es interesante notar que dos de las óperas preferidas de Torroba no fueron escritas por españoles sino por un compositor francés y otro italiano, lo cual permite demostrar que Torroba no tenía inconveniente en aceptar la influencia de la música extranjera, a diferencia de Rogelio Villar, y dado que en las óperas ya mencionadas evidentemente existe un fuerte componente lírico, éstas posiblemente influenciaron a Torroba para darle una preponderancia vital al papel de la melodía a la hora de componer. Esto puede ser notado particularmente en la semejanza entre los procedimientos compositivos de sus zarzuelas como en los de su música para guitarra. Como atinadamente señalan Clark y Krause:

---

<sup>85</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life... Op. Cit.*, p. 44

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 47

[...] Las obras para guitarra de Torroba manifiestan dos características prominentes en común con sus zarzuelas. Primero, él prefirió escribir colecciones de piezas cortas y evocadoras en lugar de composiciones independientes de gran longitud y complejidad. [...]. La segunda similitud es esta: el impecable don lírico de Torroba brilla tanto en sus composiciones para guitarra como en sus zarzuelas. Él fue, tal como se describió a sí mismo, primero y ante todo un “melodista”. El incesante flujo de inspiración melódica en toda su música es la principal razón de su popularidad duradera. Sumado a esto está su amor por ritmos de danza españolas, las cuales son centrales para ambos tipos de obras.<sup>87</sup>

Como complemento, en este punto se pueden notar claras semejanzas entre Torroba y Barbieri, en cuanto a que ambos reivindicaban el papel del nacionalismo musical a través de la zarzuela, con fuertes componentes de lirismo tomados de la música tradicional española, así como en el hecho de que ambos, a pesar de su evidente devoción nacionalista, no tenían inconveniente en dar la bienvenida a recursos estilísticos de procedencia extranjera. Puede decirse que Barbieri y Torroba tuvieron una similitud ideológica al haber cultivado y tomado a la zarzuela como género representativo del casticismo musical.

En cuanto a los recursos estilísticos de Torroba, es posible que la mezcla entre tonalidad y modalidad en su música haya sido adoptada, según Krause, de los compositores franceses contemporáneos. Es notoria cierta influencia de la música tanto neoclásica como impresionista, en ocasiones experimentando con la disonancia, aunque el desarrollo en mucha de sus ideas se encuentra fuertemente arraigado en la música folclórica española. Sus primeras composiciones para guitarra se caracterizan por tener una fuerte influencia de estos elementos nacionalistas y neoclásicos así como componentes armónicos y melódicos típicos de la música folclórica, como por ejemplo el uso de la modalidad, tanto armónica como melódica, con tendencia a escalas descendentes, a la manera de recitativos;

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 89.

motivos melódicos con oscilaciones de altura; movimientos paralelos de las voces; la influencia de danzas folclóricas presentes en patrones rítmicos, todo ello encuadrado en la tradición musical europea en cuanto a la tonalidad y forma, así como combinaciones de armonías tríadicas con particular densidad, en ocasiones con ciertos tonos añadidos dando unos colores típicos de las técnicas impresionistas, y el manejo de formas musicales amplias, como en la música de concierto. Esto puede ser notado particularmente en tres obras compuestas durante la década de los veinte las cuales ejemplifican lo dicho: *Sonatina (1924)*, *Nocturno (1926)*, y *Burgalesa (1928)*.<sup>88</sup>

A pesar de la influencia que la música impresionista permeó en Torroba, no incursionaba en ámbitos experimentales vanguardistas ni de creación a través de nuevos lenguajes musicales. Se sabe que durante el siglo XX hubo muchos cambios en torno a la manera como se manifestaba la música. Las vanguardias estaban surgiendo. El planteamiento de un nuevo modelo compositivo que rompiera los esquemas de la tonalidad era algo que empezaba a tomar auge. Sin embargo, a pesar de todo ello, Torroba se mantuvo fiel a su esquema, hasta cierto punto tradicionalista, en torno a su manera de componer. No tuvo ningún involucramiento con las nuevas corrientes musicales españolas que estaban surgiendo como la *generación del 27* y en particular el *grupo de los 8*, a pesar de haber utilizado en ocasiones recursos de la música impresionista, aunque estos no fueran necesariamente la regla. Javier Suárez-Pajares, un destacado catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, señala lo siguiente:

En la biografía de Moreno Torroba resulta interesante también que, tal vez por su pertenencia desde la cuna, a la estructura de la música española, no se involucrara con los experimentos de los más jóvenes músicos de la Generación del 27, ni se relacionara con sus asociaciones. A este aislamiento debió también contribuir la apertura de Moreno Torroba hacia el mundo de la lírica popular al que tan radicalmente se oponía la vanguardia musical madrileña. Es significativo a este respecto que, mientras los jóvenes compositores de vanguardia, articulados en torno

---

<sup>88</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 7, pp. 796 – 797.

a la ideología de Adolfo Salazar, entre los que se encontraban los hermanos Halffter, Julián Bautista o Rosa García Ascot, se vincularon muy pronto al renacimiento de la guitarra española escribiendo obras para Regino Sainz de la Maza, Moreno Torroba hiciera lo propio para Andrés Segovia, una figura opuesta, de un modernismo que todavía no había soltado amarras del siglo romántico.<sup>89</sup>

Otro punto relevante a mencionar es que Torroba no solamente fue compositor, sino que también tuvo una importante actividad como gestor y crítico musical. Para él, lo más importante, ideológicamente hablando, era el camino conducente al casticismo y la reivindicación de la identidad musical española, con independencia de los cánones extranjeros. No es de extrañar que algunos de sus más fuertes contactos políticos y mecenas laborales fueran figuras importantes en el ambiente político conservador español, tales como Miguel Primo de Rivera<sup>90</sup>, el cuál le otorgó a Torroba junto con el zarzuelista Pablo Luna el control sobre el Teatro de la Zarzuela en 1925. Al caer el régimen instaurado por Rivera, el control monopólico que tanto Torroba como Luna tenían en dicho teatro se perdió. Sin embargo, una figura importante de la nobleza, el Duque del Infantado<sup>91</sup>, otorgó a Torroba en 1930 la dirección del Teatro Calderón, teatro en el cual presentó algunas de sus más grandes zarzuelas, tales como Luisa Fernanda y la Chulapona.

Sobre este aspecto, es importante esclarecer un asunto que en ocasiones causa cierta controversia entre los pocos informados. A menudo, y debido a un conservadurismo ideológico, se le ha asociado a Torroba como un compositor con simpatías con el régimen franquista. Esto es falso. En un artículo publicado por

---

<sup>89</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario de la Zarzuela... Op. Cit.*, p. 304.

<sup>90</sup> Militar español que, tras haber encabezado un golpe de estado en 1923 con la ayuda del rey Alfonso XIII, instauró una dictadura de porte militar entre 1923 y 1930.

<sup>91</sup> Joaquín Ignacio de Arteaga y Echagüe (1870 – 1947) noble español y político parlamentario, fue el XVII Duque del Infantado, uno de los títulos nobiliarios más importantes de España, perteneciente a la Casa del Infantado, casa nobiliaria proveniente de la Corona de Castilla.

Walter Aaron Clark<sup>92</sup> acerca de la relación entre Torroba y el régimen de Franco, este autor esclarece la cuestión de la siguiente manera:

Dejemos una cosa perfectamente clara: nosotros rechazamos sin lugar a dudas el argumento de la culpa por asociación. Muchos eminentes compositores y artistas hicieron las paces con el régimen franquista y florecieron en España durante la dictadura [...] Entonces, por qué echar brea y plumas a Torroba? Quizá es porque él fue católico y monárquico. Pero millones de sus compatriotas españoles lo eran también, y eso no los hacía automáticamente sospechosos. Como muchos de ellos, Torroba fue religiosa y políticamente moderado y simplemente hizo lo mejor que pudo dentro de una situación potencialmente peligrosa. Quizá es debido a que se movió con mucha facilidad en círculos oficiales, ocupando prominentes puestos culturales, tales como Presidente de la Sociedad General de Autores de España y Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, puestos que él no podría haber sostenido sin la aprobación del régimen. Pero este aspecto de su carrera puede explicarse fácilmente por su innata capacidad para la administración y su afable temperamento, el cual le permitió llevarse bien con colegas de una amplia variedad de disposiciones. Quizá es debido al carácter conservador de su estética nacionalista, la cual estuvo anclada al romanticismo del siglo XIX. Sin embargo, su estilo musical permanece básicamente inmutable a través de los diferentes regímenes con el paso de las décadas. No fue, de ninguna manera, pensado por él como una respuesta o afirmación hacia el franquismo, aunque quizá inadvertidamente haya servido esa función en ocasiones. <sup>93</sup>

Torroba no se vio involucrado durante su vida a favor o en contra de ningún régimen o partido político en particular. No tenía militancia alguna y esta circunstancia le

---

<sup>92</sup> Clark, Walter Aaron. "Federico Moreno Torroba's Relation with the Franco Regime". Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music. Proceedings of the Conference "Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936 – 1975". University of California, Riverside, February 18, 2011. Consultado el 21 de Abril del 2019 en <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Clark.pdf>

<sup>93</sup> Clark, Walter Aaron. "Federico Moreno Torroba's Relation with the Franco Regime". *Op. Cit.*, p. 1. Como nota aclaratoria, todas las traducciones de inglés a español contenidas en el presente trabajo han sido realizadas por mí.

permitió transitar a través de los cambios políticos de una manera que no lo pusiera en peligro con ningún gobierno. Si bien por su carácter conservador era propenso a aceptar las ideas del espectro político derechista, esto no significó que tuviera algún favoritismo con Franco. Incluso, llegó a mencionar en una ocasión que a Franco lo consideraba como un “cero a la izquierda”<sup>94</sup> en el aspecto musical.

Gracias a su carisma, su fuerte sentido diplomático y su astuta manera de sacar ventaja de los cambios en la marea política del siglo XX sin necesariamente verse involucrado en uno u otro partido, Torroba pudo obtener muchas ventajas en ambos lados del espectro político español, tanto en el ámbito conservador como en el liberal. Esto puede comprobarse a través de su admisión a cargos institucionales importantes como aquel iniciado por Adolfo Salazar, años atrás, durante los tiempos de la Segunda República.

Adolfo Salazar, como parte de la generación del 27, estuvo interesado en el ámbito musical que en aquel momento estaba desarrollándose en Europa, sobre todo en París. Las ideas de los intelectuales de la *Segunda República Española* (1931 – 1939), quienes también influenciaron a los de la generación del 27, contribuyeron a que Salazar escribiera en *El Sol* una serie de propuestas en las que mencionaba que la música debía ser considerada con el mismo nivel de importancia que el resto de las demás bellas artes, y por ende el gobierno debía prestarle un mayor apoyo financiero. Proponiendo un organismo encargado de presentar y organizar la música a través de todas las manifestaciones posibles, es decir, música escénica, conservatorios, orquestas y coros nacionales y regionales, festivales y concursos, entre otros, se creó la *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos*. Dicha institución tenía miras menos estrechas y aspiraba a una mayor integración cultural.

Sin bien las ideas que Salazar proponía como contenido para dicha *Junta* eran propensas a tener un toque nacionalista, éstas no estaban impregnadas del fuerte componente excluyente que el casticismo representaba. Salazar no se

---

<sup>94</sup> Véase el siguiente reportaje periodístico: Vicent, Manuel. “El Pentagrama de Federico Moreno Torroba”, diario *El País*, 14 de Noviembre de 1981, p. 14. Información obtenida del sitio web: [https://elpais.com/diario/1981/11/14/sociedad/374540402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/11/14/sociedad/374540402_850215.html) (consultado el 12 de Febrero de 2019).

cerraba a procedimientos únicamente folclóricos, y propiciaba una mayor inclusión, sin especificar una técnica compositiva particular o una corriente estilística. La idea era que a través de esta Junta la música española tuviera un florecimiento, independientemente del estilo compositivo de que se tratara.

A pesar de que la propuesta de la *Junta* fue del agrado de los políticos en turno durante la República, tuvo complicaciones para ser llevada a cabo debido a la época turbulenta que se estaba dando en aquel momento. Mientras que Salazar en un principio fue parte de los miembros originales<sup>95</sup> de la *Junta*, esta tomaría en 1933, junto con el gobierno, un cambio de dirección hacia una postura más conservadora, y fue en 1935 que Torroba pasó a formar parte de los miembros de la Junta en aquel momento, después de que muchos de los miembros originales se habían ido para esas alturas.

Aunque se estaban gestando cambios importantes en la dirección política del momento, curiosamente Torroba, quien tuvo un florecimiento importante durante los primeros años de la República, y que también compartió puntos en común con los miembros originales de la *Junta*, supo aprovechar la situación. Uno de los objetivos de la *Junta* fue el cultivo de la zarzuela, ya que era de interés para los líderes culturales republicanos. Torroba utilizó este interés a su favor ya que, como director del Teatro Calderón, se encontraba en una situación ventajosa para hacer hincapié en la composición de este género, presentando muchas obras tanto suyas como de otros importantes compositores de zarzuela.

Reconocido como un exitoso compositor, empresario<sup>96</sup>, director y crítico, se puede asegurar que Torroba, por su trayectoria y su talento, pudo ganarse de una manera legítima los puestos importantes que se le otorgaron, tanto como director del Teatro Calderón, así como miembro de la Junta Nacional de Música y también de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, no puede

---

<sup>95</sup> Entre dichos miembros se encuentran: Oscar Esplá, Amadeo Vives, Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, entre otros.

<sup>96</sup> Antiguamente se le conocía con la palabra italiana *impresario* a la persona que organizaba y financiaba conciertos, óperas, obras teatrales, entre otras. Se le podría considerar como una especie de *manager*.

pasarse por alto que también parte de esto se debió al cambio político conservador durante la Segunda República, gracias al cual Torroba se vio favorecido para poder obtener estos puestos institucionales importantes.<sup>97</sup>

Su importante trabajo como gestor lo llevó a la par con su vasta actividad compositiva. Más adelante, debido en parte al hecho de que la zarzuela empezaba a decaer por las nuevas tendencias tales como el cine y la radio, a partir de la década del sesenta y posterior, su producción se centró nuevamente en la guitarra, componiendo una gran cantidad de obras significativas, incluyendo obras para guitarra y orquesta, entre las que se puede encontrar el *Concierto de Castilla (1960)* y *Diálogos entre guitarra y orquesta (1977)*, entre otras.

Durante los años setenta, entabló relación con otros guitarristas notables como Narciso Yepes, Irma Constanzo y la familia Romero, de tal manera que su contacto con Segovia disminuyó un tanto, pero no dejó de existir. Una serie de piezas reunidas en 2 volúmenes conocidas bajo el título de *Castillos de España (Volumen 1, 1970 y Volumen 2, 1978)* fue también parte importante del repertorio que Segovia incluiría en sus conciertos.

La colaboración que Torroba tuvo con estos otros guitarristas fue de considerable relevancia. Tanto Narciso Yepes como Ángel Romero interpretaron y grabaron el *Homenaje a la Seguidilla (1962)*, en 1976 y 1981 respectivamente, y fue gracias a Joaquín Rodrigo que Torroba tuvo contacto con la familia Romero<sup>98</sup>, para quienes escribió las obras para cuarteto de guitarras conocidas como *Ráfagas (1976)* y *Estampas (1979)*, así como el *Concierto Ibérico (1976)* para cuatro guitarras y orquesta. La gratitud y admiración que los Romero tuvieron con Torroba

---

<sup>97</sup> Krause, William Craig. "Casticismo before and after 1939". *Op. Cit.*, pp. 2 – 4. <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Krause.pdf>

<sup>98</sup> Familia importante de guitarristas originarios de España que residieron en California, entre los cuales se encuentran Celedonio Romero (1913 – 1966) y sus tres hijos: Celin (1936), Pepe (1944) y Ángel (1946). Además de sus extraordinarias trayectorias individuales, los Romero formaron un cuarteto en la década de los 60 que fue conocido con los nombres de "Los Romeros" y "The Romero Guitar Quartet".

fue notoria. En una entrevista en la que, dicho sea de paso también interpreta la Suite Castellana, Pepe Romero menciona:

Torroba nos ha dado muchas composiciones fantásticas. ¿Qué es diferente para mí? Representan la esencia de la dicha, esencia pero con nostalgia. Torroba siempre está buscando y llevándonos a hermosos lugares. [...] Yo pienso que, debido al gran talento que él tenía como compositor de zarzuela, la zarzuela nos retrata, nos da la más increíble imagen de lo que el pueblo, la gente de España, fue en esa época. El trae eso a la música para guitarra, y él tenía un increíble sentido. Torroba no tocaba la guitarra, pero él tenía un increíble sentido de lo que era posible y de lo que podría sonar realmente genial en la guitarra, y él combinaba esto con su amor por España. Yo pienso que Torroba amaba España profundamente e independientemente de cualquier cosa que históricamente le haya ocurrido durante el período de su larga vida.<sup>99</sup>

Como se ha visto hasta ahora en este breve bosquejo biográfico, Torroba fue una figura importante en múltiples esferas, tanto en el ámbito musical, en el institucional, como miembro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), director de teatros importantes y de la Junta Nacional, así como en el ámbito de la crítica, escribiendo para el periódico madrileño *Informaciones* entre los años de 1925 y 1935. Su actividad compositiva fue amplia, siendo conocido sobre todo como compositor de exitosas zarzuelas durante buena parte del siglo XX, así como de numerosas obras para guitarra, compuestas y dedicadas principalmente a su gran amigo Andrés Segovia, aunque también colaboró de manera importante con los otros guitarristas, ya mencionados, durante la segunda mitad del siglo XX. Quizá en este punto pueda surgir una pregunta. ¿De qué manera pueden entrelazarse su vida y su obra para con su concepción del casticismo? ¿Qué fue lo que inspiró a Torroba a buscar el casticismo como paradigma ideológico? ¿Cómo puede ser

---

<sup>99</sup> Entrevista consultada el 21 de Enero de 2019 en YouTube en la dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=gMqyzPWLebM>. La traducción de inglés a español ha sido realizada por mí.

demostrado? Para responder a estas preguntas, es necesario examinar un texto escrito por él mismo en el año de 1935.

## 4.2 Discurso de ingreso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Llegado a este punto, se podrá analizar lo que considerablemente es uno de los principales ejes integradores de este trabajo, que sirve de conexión entre lo descrito en capítulos anteriores sobre el casticismo español como corriente musical e ideológica y el pensamiento musical de Torroba. Dicho eje integrador es su discurso de ingreso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución en la que fue elegido como académico en el año de 1934, y en la que tomó posesión al año siguiente, en 1935, leyendo este importante escrito que sustenta su ideario musical y artístico. Es su manifiesto musical. A menudo se conoce a este texto como *Del Casticismo en Música*. A través de dicho texto es que Torroba expresa lo que considera como *castizo* y los parámetros que deberían seguir los que aspiren a serlo. En el texto, Torroba da su definición de la siguiente manera:

Se ha abusado tanto de las palabras castizo y casticismo derivadas, por desviación inexplicable, hacia un sentido chabacano, que es casi temeridad el emplearlas. No obstante, debemos esforzarnos en que adquieran de nuevo su verdadero significado, que es en el que vamos a emplearlas. Lo castizo es lo tradicional depurado a través del tiempo y de las generaciones, representando una síntesis vigorosa que perdura, a pesar de todas las vicisitudes, constituyendo las firmes raíces de un tronco común.<sup>100</sup>

La clave en esto es la idea de lo tradicional en un sentido inmanente. Para Torroba, la base sobre la que se forjan las características de los pueblos, y que es lo que permite que las costumbres y expresiones artísticas, culturales y políticas florezcan a través de sus civilizaciones es la *tradición*. Entendiéndose como algo que va más

---

<sup>100</sup> Torroba, Federico Moreno. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Federico Moreno Torroba el día 21 de febrero de 1935, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1935, p. 12.

allá de la historia escrita, la tradición es algo “tan vivo, tan inmanente y sutil” que rige los actos de las personas sin que éstas lo noten, ya que es la razón de lo que pudieran parecer conductas inexplicables sin causa definible.<sup>101</sup> La tradición, como aquello que conecta el pasado con el presente y fundamenta el futuro, es de capital importancia ya que sin ella un pueblo no podría mantener su identidad nacional y por ende quedaría endeble ante los embates del tiempo. En este sentido tiene un punto en común con Unamuno en cuanto a la importancia de este concepto como eje fundacional del ideario de un pueblo:

Hay una tradición eterna, legado de los siglos, la de la ciencia y el arte universales y eternos [...]. Hay una tradición eterna, como hay una tradición del pasado y una tradición del presente [...]. Pero si hay un presente histórico, es por haber una tradición del presente, porque la tradición es la sustancia de la historia.<sup>102</sup>

Si bien tanto Unamuno como Torroba comparten la importancia de la tradición como elemento vital en las raíces y producción de un pueblo, en Torroba existe también el reconocimiento de la importancia de las ideas foráneas, sin que aquellas necesariamente fueran factores de alienación del nacionalismo de un pueblo, ya que menciona:

No quiere esto decir que en una cultura exclusivamente nacional no quepan todos los aspectos y modos humanos, pues no existe para ello una cerrada incompatibilidad, mas solamente será eficaz para la conquista en el aspecto de una personalidad universalizar nuestra personalidad, utilizar la savia de nuestras raíces, tomando de lo ajeno tan sólo lo que es, en un sentido general, fundamento del organismo y del espíritu de las cosas.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>102</sup> Unamuno, Miguel de. *En Torno al Casticismo*, *Op. Cit.*, p.144

<sup>103</sup> Torroba, Federico Moreno. *Discurso...* *Op Cit.*, p. 14

Esto es de vital importancia, ya que como se menciona en el apartado biográfico anterior, Torroba no consideraba el impresionismo musical procedente de Francia como una amenaza a la identidad musical española, e incluso se sirvió de dicha influencia en algunas de sus composiciones musicales, como por ejemplo el uso de acordes de séptima y el avance por tonos enteros en la arada, la cual se analiza más a fondo en el siguiente capítulo.

A pesar de que Torroba toma en consideración la importancia de la apertura de ideas sin que estas afecten necesariamente a la identidad nacional, para él, sin embargo, existe un pueblo en particular que ha dejado su marca imborrable en la historia tanto artística como cultural de España: los árabes. Tomando en cuenta que fueron muchos los pueblos que atravesaron el suelo ibérico, tales como los celtas, fenicios, romanos, visigodos, entre otros, éstos según Torroba no dejaron una marca lo suficientemente poderosa como para permear, dentro de un plazo considerablemente largo, en la música española. La única salvedad que menciona, aunque sea sólo de paso, se refiere a la música y danzas del pueblo vasco, cuya investigación Torroba no indaga más al respecto. Para Torroba, quienes tienen el mérito de haber legado su música y sus tradiciones a España de manera profunda y sólida fueron los árabes. Dice:

Ni de los primeros habitantes de la Península, ni de los sucesivos invasores y dominadores, celtas, fenicios, cartagineses, romanos, visigodos, ha quedado rastro de música o de canciones que pueda en rigor, de verdad, afirmarse que proceden de ellos. [...] Los únicos que dejaron huella indeleble, hondísima, fueron los árabes, que nos trajeron su música. De ella, bien demostrado está, procede toda nuestra música popular; es decir: todo nuestro folklore musical, de Norte a Sur, de Este a Oeste, con la ya dicha salvedad [la música vasca], es de origen arábigo. Esta raigambre es de capital importancia, porque por ella nuestra música es total, absolutamente y definitivamente distinta de la música de los demás países europeos, y, tal y como la conserva nuestro pueblo en sus manifestaciones

populares, es el más rico ejemplo de tradición y posee la más recia personalidad que nunca, en ningún tiempo ni en nación ninguna, poseyó arte alguno.<sup>104</sup>

La importancia de la cultura árabe no solamente se percibe en la música de España, sino también en manifestaciones como la poesía, la literatura, la arquitectura, entre otras. Desde el modo frigio, hasta las raíces semánticas del castellano que pueden rastrearse en el idioma árabe, lo cierto es que esta cultura ha estado fuertemente arraigada en casi todos los ámbitos en los que el mundo castellano se ha visto inmerso.

Para Torroba esto no era una novedad, y lo expresa de una manera categórica en el discurso. Hace una invitación al lector a recorrer la península española y notar como, en cada región, población, comarca o pueblo, sin importar si sea grande o pequeño, y sin necesidad de una indagación exhaustiva, está presente el arabismo en sus danzas y melodías, y a pesar de que pudieran aparecer diferencias entre una y otra región, al final se puede encontrar por su contexto y sus características intrínsecas un común denominador, una semejanza en las disimilitudes, un tronco común.<sup>105</sup> Aunque el arabismo se encuentra en múltiples manifestaciones y todas con su grado de importancia, para Torroba la más preponderante fue en el campo de la música, y menciona lo siguiente:

Ciertamente los árabes nos dejaron sublimes, incomparables muestras de su genio artístico en la arquitectura y en las composiciones poéticas; no menos influyeron de modo decetivo (sic) en las ciencias, especialmente en la Medicina y en la Filosofía [...] pero el más hermoso legado, la más rica herencia que nos dejaron, fue su música: música secular, música perfecta, resumen y quintaesencia de toda música [...]. Después de la invasión musulmana, establecidos en España, como dueños y señores de ella, desde Córdoba se irradia su maravillosa cultura, semilla que prendió fructífera, floreciendo magnífica en toda su exaltación.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, pp. 15 – 16.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>106</sup> *Ibíd.*, pp. 16 – 17.

Según Torroba, el folclore poético-musical, influenciado por los árabes, que se encontraba más difundido hasta el momento en que escribe su discurso es el de Andalucía, principalmente el de Sevilla, aunque no por ser el más difundido era considerado el más importante, ya que existían muchas otras regiones en donde la expresión del folclore se encontraba menos influenciada de “elementos extraños”. La importancia que el folclore tiene como fuente de inspiración para la música castiza es evidente, y debe de legitimarse ocupando el lugar que se merece en el gran bagaje de la música existente alrededor en el mundo. A fin de cuentas, Torroba alude a que lo folclórico en los pueblos y las tradiciones constituye lo castizo, y que es a través de las leyendas, con sus cantos populares, que los compositores deben inspirarse, si quieren encontrar aquel elemento que fundamente de manera sólida su casticismo. Magistralmente, Torroba lo menciona de la siguiente manera:

Siguiendo el ejemplo de grandes músicos, debemos buscar en las canciones y danzas populares, en las leyendas, en todo lo tradicional, que tan abiertamente, de modo tan grandioso se nos ofrece, la materia temática que ellos supieron encontrar para sus creaciones insignes, acompañadas siempre del aplauso. Sabemos bien que este rumbo proa hacia lo castizo, que este sentido que a la música queremos dar, conduce directamente a lo que pudiera llamarse nacionalismo de la misma, y este camino con esta sana tendencia, es precisamente, en mi insignificante opinión, el que debemos recorrer de nuevo, sin apartarnos a ningún extremo, rectos siempre. Se trata de algo importante, algo más que importante, esencialísimo: hallar algo perdido, algo que es en definitiva nada menos que encontrarnos a nosotros mismos. Tan convencido estoy de ello, tan dispuesto a sostenerlo [...] al hacer esta afirmación, el afrontar que se me tilde de exagerado o de anticuado en esta opinión, nacida al calor de mi devoción por todo lo que españolamente sea de recio abolengo castizo.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 18

Por otro lado, Torroba hace mención de algo muy pertinente y que también tiene semejanza con el pensamiento de Unamuno: el aspecto de la universalidad, entendiéndose esta como algo que trasciende épocas y fronteras. Para Torroba, esta universalidad, anhelada por todo artista, es algo a lo que se llega sólo a través del nacionalismo. La preocupación sobre lo nacional *versus* lo universal en el arquetipo español entra en un juego dialectico donde, paradójicamente, a través de su nacionalismo los españoles lograrán alcanzar la anhelada universalidad.

En el caso particular de la música, son dos los rubros que Torroba considera como los más notables para representar el espíritu castizo: la música sinfónica y la teatral. Es a través de este componente castizo que el género sinfónico español ha podido triunfar, sin factores externos ni injerencias extrañas o anómalas, como él menciona. Por esta razón es que la zarzuela quizá sea la forma musical española que mejor representa los valores de la tradición nacionalista, y de ahí la genealogía de compositores propuesta en este trabajo: Barbieri – Pedrell – Torroba, compositores abiertamente declarados nacionalistas. Finalmente Torroba hace un llamado a la utilización de los recursos propios de la música española como forma de legitimar su nacionalismo:

Para terminar, permitidme que insista en afirmar que el resurgimiento de nuestra música vendrá, no imitando procedimientos extraños ni ensayos o tanteos exóticos, sin que pretendamos cerrar el paso a la evolución general de arte, sino tornando los ojos con todo amor, con toda veneración, hacia lo nuestro, encerrándola en el estrecho círculo de su nacionalismo, que, como dijimos, es el medio que considero eficaz para conseguir su universalidad. Por haberlo estudiado, con todo el afán de mi modestia y de mis cortos alcances, me afirmo día tras día, cada vez más firmemente, en el camino español, nacionalista y castizo que me he trazado para mi música.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 23

Aquí podría decirse que para Torroba, el nacionalismo y el casticismo son fenómenos de alcances similares, e incluso extrapolables, quizá este último con miras más estrechas. Sin embargo, cabe una posible pregunta. ¿Por qué analizar una obra instrumental como la Suite Castellana cuando claramente Torroba consideraba que la música teatral y sinfónica es la que mejor representa y personifica el nacionalismo musical español? Por una sencilla razón. Tanto en su música para guitarra como en sus zarzuelas, Torroba se ve fuertemente influenciado de la música tradicional española, como se menciona en la primera parte de este capítulo, y mucho de esto se refleja en los temas melódicos de sus obras. Hay que recordar que Torroba es principalmente un músico melodista. Buena parte del éxito de sus obras consiste en que la melodía juega un papel importante ya que son bastante identificables y asimilables, incluso se podría decir que tienen un distinguible carácter *cantabile*.

En contraste, conviene mencionar algunos puntos importantes que Walter Aaron Clark y William Craig Krause mencionan en su libro<sup>109</sup> biográfico sobre Torroba, a manera de crítica de este discurso inaugural. Ambos están de acuerdo en que las ideas sobre la tradición y la historia presentes en Unamuno dejaron una profunda huella en el pensamiento de Torroba, el cual traslada al ámbito de la música. Sin embargo, Unamuno no consideraba que la música tuviera un rol central en la cultura y la identidad española.<sup>110</sup> Sobre este punto se ha mencionado ya que Unamuno trata el tema del casticismo más que nada desde la literatura. Clark y Krause señalan que Torroba, en su discurso, “no justifica tanto la importancia de la música para la identidad nacional española como la necesidad de impartir esa misma identidad a sus propias composiciones.”<sup>111</sup> Puntualizan de manera pertinente como Torroba se contradice en ocasiones y realiza incursiones cuestionables en temas de antropología y musicología, en los cuales él no tenía una formación especializada. Sin embargo este panorama de su pensamiento no es menos

---

<sup>109</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. Federico Moreno Torroba. *A Musical Life in Three Acts*. Oxford, University Press, 2013.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 154

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 154

revelador por todo ello, en tanto que sus puntos de vista no cambiaron sustancialmente con el tiempo.<sup>112</sup>

Otra crítica importante que Clark y Krause hacen al respecto de este discurso es la influencia árabe que Torroba encuentra tan convincente. Mencionan, de manera acertada, que Torroba en ningún momento especifica qué aspecto de la música árabe la hace tan significativa para la música española, ya sea el ritmo, la textura, la melodía, la modalidad, la instrumentación, etc. Quizá, según estos autores, pueda ser la tendencia hacia la ornamentación melódica, la compleja elaboración rítmica o la libertad métrica, el intervalo de segunda aumentada en la llamada escala andaluza, y la producción vocal nasal del canto flamenco. Por otra parte, melodías específicas son difíciles de identificar porque la música árabe, tal como fue practicada durante la Edad Media, era principalmente una tradición oral.<sup>113</sup>

Se recomienda ampliamente la consulta de esta valiosa fuente ya que contiene puntualizaciones, discusiones e interrogantes muy pertinentes para analizar el discurso de ingreso de Torroba, entre otras cosas. De cualquier manera, se puede argumentar que este discurso cimienta un punto de partida para analizar el imaginario de Torroba, y cómo este ha permeado en sus composiciones. Si bien la Suite Castellana se publicó en 1926, y el discurso inaugural fue realizado en 1935, no deja de ser importante para poder analizar la producción musical de Torroba desde un punto de vista ideológico, ya sea en obras compuestas antes o después de dicho discurso, pues a lo largo de su vida Torroba profesó esta ideología que se mantuvo inalterable en sus rasgos generales.

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 155

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 158

## Capítulo 5. *Suite Castellana* de Federico Moreno Torroba

### 5.1 Antecedentes, Justificación y Formato de Análisis

En el presente capítulo, se abordan las razones por las cuales se ha propuesto la Suite Castellana como obra representativa del casticismo musical español, específicamente del primer tercio del siglo XX. Sus antecedentes la hacen particularmente propicia para tener esta representatividad. Primeramente, es importante rastrear el origen de la obra: cómo surgió, bajo qué motivos, en qué año, etcétera, y por lo tanto, hay que analizar las circunstancias de la pieza que dio origen a la Suite: la *Danza Castellana en Mi Mayor*, compuesta a petición de Andrés Segovia.

No es osado afirmar que el encuentro que Segovia tuvo con Torroba poco antes del año 1920 marcó un hito en la historia de la guitarra a partir del siglo XX. En un artículo<sup>114</sup> publicado en la revista *Soundboard*, Clark y Krause mencionan que de no haber sido por la relación de fructífera amistad que se formó a partir de este encuentro, posiblemente no habría música para guitarra compuesta por Torroba, ya que la ambición de este era lograr éxito en el campo de la zarzuela, éxito que de hecho obtuvo. De cualquier manera, el encuentro entre Segovia y Torroba marcó un giro en la carrera de ambos, de Segovia como intérprete, de Torroba como compositor, y en realidad para la historia de la guitarra en sí misma.

Las razones que expone Segovia en su autobiografía son un valioso testimonio de la importancia de este encuentro y del fruto que salió de ello: la comisión, a petición de Segovia, de que fuera escrita una obra para guitarra realizada por un compositor principalmente sinfónico. Segovia explica en su biografía la importancia de este encuentro de la siguiente manera:

---

<sup>114</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. "Federico Moreno Torroba and Andrés Segovia in the 1920s: A Turning Point in Guitar History." *Soundboard Magazine*, Journal of the Guitar Foundation of America, Vol. 38, No.3, 2012, p. 8.

Entonces hubo finalmente un “primero” en el campo de la guitarra. Por primera vez, un compositor que no era guitarrista escribió una pieza para guitarra. Fue Federico Moreno Torroba, cuyo poema musical acababa de ser estrenado por la Sinfónica Nacional bajo la dirección del maestro Arbós. Moreno Torroba me fue presentado por el primer violín de la orquesta, Señor Francés. No nos tomó mucho tiempo para volvernos amigos, ni para él que accediera a mi sugerencia: ¿compondría él algo para la guitarra? En un par de semanas vino con una ligera pero verdaderamente preciosa *Danza en Mi Mayor*. A pesar de su escaso conocimiento de la compleja técnica de la guitarra, él la abordó con precisión por puro instinto, y para mi alegría el trabajo permaneció en el repertorio. Ese éxito motivó a Manuel de Falla a componer su muy hermoso *Homenaje*, y a Joaquín Turina su espléndida *Sevillana*. Entonces Torroba volvió a tomar su pluma en nombre de la guitarra y compuso una elegante sonatina, también dedicada a mí y otra joya en nuestro repertorio. La mencionada *Danza en Mi Mayor* con el tiempo se volvió parte de la *Suite Castellana* de Torroba, adjuntándose a los otros componentes de la suite, el *Fandanguillo* y la *Arada*. Estas últimas dos Torroba las compuso después de mi regreso de Sudamérica.”<sup>115</sup>

Como se puede notar, para Segovia la *Danza en Mi Mayor* fue la obra que marcó una fuerte inspiración para que otros compositores, no necesariamente guitarristas, comenzaran a explorar el campo de la composición para guitarra.<sup>116</sup> Es interesante la línea de temporalidad que señala al respecto de las demás obras, es decir, de la *Sevillana* y del *Homenaje*, como frutos de la influencia de la *Danza*, y compuestas posteriormente. Julio Gimeno, un importante guitarrista e investigador del

---

<sup>115</sup> Segovia, Andrés. *An autobiography of the years 1893 – 1920*. Translated by W.F.O'Brien. 1976, Macmillan Publishing Co., Inc. New York. Second Printing 1977, pp. 194 – 195.

<sup>116</sup> Hay que notar que la gran mayoría de las obras compuestas para guitarra antes del Siglo XX, generalmente provenían de la mano de compositores que también eran guitarristas, lo cual les facilitaba de cierta manera el camino de su composición. Entre los más destacados se encuentran: Fernando Sor (1778 – 1839), Dionisio Aguado (1784 – 1849), Ferdinando Carulli (1770 – 1841), Matteo Carcassi (1792 – 1853), Maurio Giuliani (1781 – 1829), Napoléon Coste (1805 – 1883), Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856), Giulio Regondi (1823 – 1872), y Francisco Tárrega (1852 – 1909), entre otros. Incluso se sabe que el aclamado y virtuoso violinista Niccolò Paganini (1782 – 1840), que también compuso para guitarra, era además guitarrista.

Conservatorio de Dos Hermanas de Sevilla, en su artículo *online*<sup>117</sup> cuestiona esta información y señala varios puntos pertinentes acerca del por qué la *Danza Castellana* no fue la primera obra escrita para guitarra, sino el *Homenaje a la tumba de Debussy* de Manuel de Falla. Según Gimeno, dicha obra es la más emblemática para guitarra del primer tercio del siglo XX, y menciona que hay razones para considerar erróneo el argumento acerca de que la *Danza Castellana* fue la primera obra escrita para guitarra.

Él expone en su artículo varios puntos pertinentes que sustentan sus razones para afirmar la importancia del *Homenaje* como obra pionera del primer tercio del siglo XX. Dado que el repertorio de Segovia durante la segunda década de 1900 se componía en general de obras de compositores del siglo XIX como Sor, Tárrega, Bach, Malats y transcripciones de Tárrega, Albéniz, etc., Segovia buscaba que compositores no guitarristas –es decir, compositores de música orquestal, pianística, o de otro tipo de instrumentaciones– se interesaran en componer para la guitarra,<sup>118</sup> de ahí el inicio de su constante actividad de comisionar obras originales para poder incluir algo nuevo en su repertorio y expandir así el horizonte artístico de la guitarra.<sup>119</sup>

Segovia, gracias a un amigo suyo, el violonchelista Gaspar Cassadó (1897 – 1966), conoció al empresario Ernesto de Quesada (1886 – 1972), el cual había fundado en Madrid una importante agencia que organizaba conciertos, conocida como “Conciertos Daniel”. Este encuentro entre Segovia y Quesada ocurrió posiblemente cerca de 1917 o 1918, según Gimeno, y desde entonces hasta 1956, Segovia y Quesada mantendrían una relación comercial donde Segovia participaría en varios de estos “Conciertos Daniel”. La agencia le organizó a Segovia una gira

---

<sup>117</sup> Revista Online Cronopio. Octubre 21, 2013. Edición 44. Consultado el 26 de Marzo del 2019 en <https://www.revistacronopio.com/arte-cronopio-8/>

<sup>118</sup> Segovia menciona en una entrevista que una de las cuatro tareas a las que abocó su vida, y cuya meta consiguió, fue crearle a la guitarra un repertorio extra-guitarrístico, compuesto por grandes músicos sinfónicos. Esta información ha sido obtenida del documental *Las Seis Cuerdas de la Guitarra*, realizada por la RTVE. Fuente consultada el 26 de Marzo del 2019 en la siguiente dirección web: <https://www.youtube.com/watch?v=HPCXpS-yI3A>

<sup>119</sup> Revista Online Cronopio. *Op. Cit.*

por Sudamérica, entre mayo y septiembre de 1920, y en su repertorio se encontraban obras de Sor, Tarrega, así como transcripciones de Bach y Albeniz, entre otras. No fue sino hasta una segunda gira sudamericana, en la segunda mitad de 1921, que Segovia agregó a su repertorio una pieza nueva: la *Danza Castellana* de Torroba, por lo cual se deduce que el primer contacto entre Segovia y Torroba ocurrió en 1918. Gimeno menciona al respecto lo siguiente:

El 11 de Junio de 1921, en el transcurso de su segunda gira por Sudamérica, Segovia interpretó la *Danza Castellana* de Moreno Torroba en un concierto en el Teatro Odeón de Buenos Aires. En el programa se especificaba que se trataba de un “estreno”. Por tanto, su fecha de composición deberá de estar comprendida entre la segunda mitad de 1918, cuando seguramente se conocieron Moreno Torroba y Segovia, y junio de 1921, cuando el guitarrista estrenó la obra en Buenos Aires. Como además Segovia afirmaba que la *Danza castellana* fue escrita antes que el *Homenaje a Debussy* de Falla (el manuscrito del Homenaje está fechado entre el 25 de julio y el 8 de agosto de 1920) y en su autobiografía habla de la obra de Moreno Torroba justo antes de narrar su embarque rumbo a Sudamérica (el 14 de mayo de 1920) para emprender su primera gira por aquel continente, no es de extrañar que en un reciente artículo de Walter A. Clark y William C. Krause se dé como fecha de composición de la *Danza castellana* los primeros meses de 1920 o poco antes. Yo no estoy de acuerdo con esta datación [...].<sup>120</sup>

Gimeno argumenta que le llama la atención el momento que Segovia escogió para revisar la obra de Torroba, en la mitad de una gira de conciertos, ya que si éste tenía la partitura de la *Danza* desde hacía más de un año como algunos afirman, pudo haber aprovechado este tiempo para trabajar en ella, después de su primera gira en Sudamérica, en 1920. Sin embargo, en marzo de 1921 el guitarrista Miguel Llobet (1878 – 1938) interpretó por primera vez el *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla en Madrid, y antes de eso, Segovia dio en el mismo lugar cuatro conciertos entre el

---

<sup>120</sup> Revista Online Cronopio. *Ibíd.*

15 y el 27 de Febrero. Entonces, la pregunta es: ¿por qué razón Segovia no programó esta obra durante estos conciertos? En este punto, Gimeno presenta en su artículo una cita pertinente de Javier Suárez-Pajares, quien se hizo esta misma pregunta, y la cual conviene citar también en este capítulo:

Y nosotros nos preguntamos: ¿dónde está la Danza que Moreno Torroba le había escrito original para guitarra y que él clamaba ser anterior al Homenaje de Falla? Nos extraña mucho que, de existir, no la programase en este clarísimo duelo de titanes organizado por los Conciertos Daniel.<sup>121</sup>

Finalmente, la explicación de Gimeno a esta cuestión es que la *Danza* fue compuesta después del *Homenaje a Debussy* de Falla, seguramente en una fecha cercana a la de su estreno en Buenos Aires en Junio de 1921. De cualquier manera, ya sea que haya sido compuesta antes del *Homenaje* de Falla, o después, lo cierto es que la *Danza* (y posteriormente la *Suite Castellana*) representa una pieza fundamental que tiene motivos históricos para ser reconocida como una obra importante del nuevo repertorio de la guitarra a principios del siglo XX, cuyo compositor manifestó una postura ideológica a lo largo de su vida, que posiblemente influyó en su manera de componer, debido a sus antecedentes casticistas. A grandes rasgos esto es lo que puede decirse al respecto de los antecedentes de la obra.

En cuanto al análisis musical de la Suite Castellana, conviene decir un par de cosas. En general, existen a *grosso modo* diferentes tipologías de análisis y teoría musical, las cuales son muy pertinentes a usar dentro de cuadros teórico-metodológico de estudio para el análisis de obras musicales. Entre estas, se pueden encontrar algunas como la “Teoría generativa de la música tonal”<sup>122</sup>, la “Teoría de

---

<sup>121</sup> Suárez-Pajares, Javier: “Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27”. *La guitarra en la historia*, volumen 8. Ediciones de la Posada. Córdoba, 1997, p. 43

<sup>122</sup> La Teoría Generativa de la Música Tonal, conocida en inglés como A generative theory of tonal music (GTTM), es un método de teoría musical y un texto, escrito por dos americanos: el compositor

Conjuntos de Alturas” (Pitch-Set Theory)<sup>123</sup>, los textos de Ian Bent<sup>124</sup>, así como el análisis Schenkeriano. Sobre éste, conviene detenerse un poco. El análisis Schenkeriano es una metodología de análisis musical enfocada principalmente en la música tonal. Su fundador fue Heinrich Schenker (1868 – 1935), teórico musical, crítico, pianista y compositor nacido en Ucrania. Schenker se basó primordialmente en la música contenida en el Período de la Práctica Común<sup>125</sup> para sustentar su enfoque de análisis. Sus teorías se desarrollaron en Alemania, en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, y tuvieron una fuerte influencia en la corriente de análisis musical desarrollada en Estados Unidos durante el último tercio del siglo XX.

Para poder realizar el análisis de la Suite Castellana, y en general de cualquier obra musical, es importante apuntalarse de fuentes las cuales sirvan de sustento para ello. La fuente escogida para esta tesis es un texto básico de armonía y teoría musical utilizado en Estados Unidos desde la década de los 80’s hasta la

---

y teórico musical Fred Lerdahl (1943) y el lingüista americano Ray Jackendoff (1945). Sus ideas se presentaron en un texto que salió en el año de 1983, bajo el mismo título. Se dice que la idea de esta corriente teórica surgió a partir de una serie de conferencias que el aclamado pianista y director Leonard Bernstein ofreció en la Universidad de Harvard durante 1973, las cuales se han conocido bajo el título de *The Unanswered Question*.

<sup>123</sup> La Teoría de Conjunto de Alturas, también conocida como Pitch Set Theory, es un conjunto de conceptos que categorizan objetos musicales y describen sus relaciones. Es más propicia para el análisis de música atonal, lo que puede encajar en particular con la música serialista y dodecafónica, entre otras. Entre sus campos de acción, se trabaja con permutaciones y combinaciones de altura de clases (pitch class). Uno de sus principales aportadores es el americano Allen Forte (1926 – 2014), musicólogo y teórico. Un texto fundamental de su trabajo es *The Structure of Atonal Music*, publicado en 1973. Como dato curioso, Forte también co-escribió, junto con Steven E. Gilbert, un texto introductorio del análisis schenkeriano, lo que demuestra lo versátil de su pensamiento en cuanto a la teoría y al análisis musical. Otro importante autor que ha escrito artículos pertinentes es Milton Babbitt (1916 – 2011), compositor y teórico musical americano.

<sup>124</sup> Ian David Bent (1938) es un importante académico de nacionalidad británica. Profesor emérito del Departamento de Música de la Universidad de Columbia en Nueva York, es el editor general de la serie de publicaciones *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis*. Una notable aportación suya es el contenido de la entrada de Análisis Musical en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, así como un texto titulado *The Norton/Grove Handbooks in Music Analysis*, escrito junto con William Drabkin.

<sup>125</sup> Se le conoce como Período de la Práctica Común al tiempo en el que se desarrolló el sistema tonal en la música occidental. Esto ocurrió principalmente entre los años que van del 1600 al 1900 aproximadamente.

actualidad, titulado *Harmony and Voice Leading*<sup>126</sup>, escrito por Edward Aldwell y Carl Schachter. La razón por la cual es relevante usar este texto es debido a que los autores han aceptado la fuerte influencia que el análisis Schenkeriano ejerció en dicho texto, tal como lo mencionan en el prefacio:

Muchos lectores se darán cuenta de que este libro refleja las aproximaciones teóricas y analíticas de Heinrich Schenker, enfoque que muchos músicos reconocen como el único encarnado y de profundas ideas dentro de la música tonal. *Harmony and Voice Leading* no es un texto en análisis Schenkeriano -ningún conocimiento de ello es presupuesto para estudiantes o instructores – pero el libro sentará un valioso cimiento en el enfoque de Schenker para aquellos estudiantes quienes deseen proseguir más adelante.<sup>127</sup>

Sería interesante, para un trabajo de mayor profundidad, analizar la Suite Castellana, no tanto a partir del contenido de Aldwell y Schachter del texto de *Harmony*, sino desde el enfoque del análisis schenkeriano, y de esta manera, buscar argumentos que sustenten las premisas sobre que la Suite Castellana contiene elementos que pueden encontrarse dentro de la música tradicional/autóctona española. Pero esto va más allá de los propósitos del presente trabajo. Únicamente se tiene la intención de analizar la Suite Castellana para buscar elementos de análisis musical que permitan mostrar un esquema armónico-melódico, partiendo de las premisas iniciales acerca de que los títulos de los movimientos de la suite (particularmente del fandanguillo y la arada), pueden arrojar sugerencias sobre si dicho esquema está presente en la música folclórica española.

---

<sup>126</sup> Aldwell, Edward y Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading* (2 Volúmenes). Primera edición, 1978 (Vol. I), 1979 (Vol. II). Harcourt Brace Jovanovich, Inc., EE.UU

<sup>127</sup> *Ibíd.* Prefacio al Vol. 1, p. vii

Finalmente, se puede decir que las justificaciones para haber propuesto la Suite Castellana de Torroba como obra representativa del panorama del casticismo musical español parten de tres premisas importantes:

- 1) Es una obra cuyo compositor (como se ha expuesto en capítulos anteriores) profesa una postura ideológica y estética en el ámbito del nacionalismo musical español de la primera mitad del siglo XX, la cual se ve manifestada a través de su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, texto que fundamenta su adhesión al movimiento heterogéneo del casticismo musical.
- 2) La obra tiene como trasfondo una interesante discusión sobre si la Danza (tercer movimiento) fue la primera obra escrita para guitarra en el siglo XX por un compositor no guitarrista, como asevera Segovia, expanden Clark y Krause, y no obstante, cuestiona Julio Gimeno. De cualquier manera, la Suite Castellana es propuesta en el presente trabajo como una de las primeras obras para guitarra del siglo XX representativa de un posible imaginario casticista, presente sobre todo en el panorama de la música para guitarra de diversos compositores españoles de la primera mitad del siglo XX.<sup>128</sup>
- 3) Los tres movimientos de la Suite, *Fandanguillo*, *Arada* y *Danza*, analizados por sí solos (como se observa unas páginas más adelante), arrojan por sus recursos compositivos datos interesantes que permiten ver un fenómeno peculiar. Por un lado, se refleja una posible influencia de la música folclórica española en el fandanguillo y la danza, tanto en sus recursos armónicos como melódicos, y por otro lado, puede notarse una ligera influencia de la música impresionista, particularmente distinguible en algunos pasajes del segundo movimiento, la arada. Por lo tanto, puede decirse que la obra

---

<sup>128</sup> Entre los que se pueden incluir Torroba, Turina, probablemente Manuel de Falla, pero sobre todo, Joaquín Rodrigo.

concilia dos ámbitos que permiten observar en Torroba una postura ecléctica respecto al casticismo, la cual está presente en esta composición: la música folclórica española de porte tradicional, y la música impresionista, clara consecuencia de la influencia que obtiene de Debussy, Ravel y Falla.

## 5.2 Fandanguillo: Antecedentes y Análisis Musical

Para poder explicar los antecedentes del fandanguillo, es importante referir a la forma musical del cual deriva: el fandango<sup>129</sup>, forma musical y baile desarrollado y difundido principalmente en España y América. El fandango se caracteriza por tener un ritmo ternario rápido y suele llevar acompañamiento de palmas, guitarra y castañuelas. Según la entrada del *New Grove Dictionary*, escrita por Israel J. Katz<sup>130</sup>, es considerado como la danza tradicional española más extendida. La forma cantada del fandango se divide en dos partes: una introducción (*variaciones*) la cual es instrumental, y un *cante* el cual consiste en cuatro o cinco versos octosílabos, también conocido como *coplas*<sup>131</sup>, o frases musicales, llamados también *tercios*. Su métrica, asociada con las formas del *bolero* y *la seguidilla*, era originalmente escrita en compás de 6/8, y posteriormente en 3/8 o 3/4.<sup>132</sup>

Katz menciona que es importante distinguir entre la variedad de formas provincianas que el fandango clásico asumió a través de las múltiples regiones de España durante los siglos XVIII y XIX, y el rol que el fandango tiene dentro del

---

<sup>129</sup> Conviene hacer una aclaración al respecto del fandango. Su definición depende mucho de la región geográfica en la que se contextualice, ya que también se ha desarrollado en América Latina. En este caso en particular, nos referimos al fandango como la forma musical surgida en España, y que está comúnmente asociada al género flamenco.

<sup>130</sup> Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8. Second edition, Oxford University Press, 2001. pp. 542 – 543.

<sup>131</sup> El Diccionario Real de la Academia Española (RAE) da las siguientes definiciones de copla: combinación métrica, o estrofa; canción popular española con influencia sobre todo del flamenco; género musical correspondiente a la copla española; métrica.- composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares. Finalmente, se puede entender la copla como una forma métrico-poética, la cual se usa de manera frecuente en canciones populares. Generalmente las coplas se designan para una estrofa compuesta por versos octosílabos.

<sup>132</sup> *The New Grove Dictionary...*, Op. Cit., Vol. 8, p. 542.

flamenco, el cual se aproxima al *cante jondo*<sup>133</sup> con su interpretación florida sin métrica, en contraste con el fandanguillo del *cante chico*.<sup>134</sup>

Por otro lado, según la entrada escrita por Faustino Nuñez en el *Diccionario de música española e hispanoamericana*,<sup>135</sup> el fandango es una danza andaluza cantada, cuyos primeros registros datan del siglo XVIII. También se le conoce así al “complejo genérico del flamenco formado por todos aquellos géneros que se basan en el esquema armónico de acompañamiento propio del fandango andaluz.”<sup>136</sup> Es interesante notar que, según Nuñez, elementos esparcidos de danzas del siglo XVII como la folía, la chacona, el canario y la zarabanda, entre otras, contribuyeron probablemente a la solidificación del fandango, el cual obtiene su resultado en la métrica de 3/4 o 6/8, en la forma de coplas con ritornelo instrumental y en el ostinato bimodal presente en el acompañamiento.<sup>137</sup>

El fandanguillo, como forma musical, deriva del fandango, e incluso en ocasiones se utiliza de manera indistinta. Ocasionalmente hace referencia a los diversos tipos locales de fandangos para bailar. Nuñez refiere al fandanguillo del siguiente modo:

El fandanguillo mantiene la estructura armónica del fandango, así como el compás de 3/4. La estructura formal mantiene la alternancia de copla y ritornelo instrumental, con la introducción y la coda propia de los fandangos. Se canta como en el fandango, sobre una copla de cuatro o cinco versos octosílabos, de los que se repiten dos o uno respectivamente, resultando un total de seis tercios correspondientes a los seis versos melódicos de los que consta la estructura vocal de los fandangos. No se

---

<sup>133</sup> Se le conoce como *cante jondo* a un estilo vocal dentro del flamenco, el cual proviene de la música popular de Andalucía. Esta forma de canto tiene un característico estilo melódico y una predilección por la reiteración de una nota a manera de recitativo. Véase: <https://www.britannica.com/art/cante-jondo>

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 542. En el flamenco, existen tres variantes de estilo conocidas como *cante*: el *cante grande* (o jondo), el *cante intermedio* y el *cante chico*, el cual refiere a temáticas de naturaleza ligera.

<sup>135</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 4, pp. 923 – 926.

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 923.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, pp. 923 – 924.

puede considerar el fandanguillo un género flamenco propiamente dicho, ya que en su estructura melódica no existen elementos rectores paradigmáticos que lo diferencien de otros tipos de fandangos. El fandanguillo flamenco, más que un género, es una forma singular de interpretar fandangos, muy unida al contexto en que se canta.<sup>138</sup>

De cualquier manera, los elementos ya mencionados en esta breve descripción sobre el fandango pueden observarse en el fandanguillo (primer movimiento) de la Suite Castellana de Torroba. Como complemento, y para poder tener una mejor comprensión de esta pieza en particular, conviene hacer referencia al análisis que realizan Clark y Krause.<sup>139</sup> La pieza comienza monofónicamente con una breve copla en Mi menor. Esto lo consideran como un *incipit*<sup>140</sup> el cual introduce un importante concepto dentro de la música española: el ritmo octosilábico.<sup>141</sup> Mencionan que las coplas generalmente contienen versos de ocho sílabas, y la música de cierta manera conducen a la imitación de este ritmo en una disposición silábica, la cual concluye con un breve melisma a la manera de un adorno rápido, como puede ser un tresillo seguido de una nota conclusiva larga. La pequeña introducción, a manera de canción, contenida en este fandanguillo representa una clara muestra de este ritmo octosilábico.<sup>142</sup> El pasaje concreto al cual Clark y Krause se refieren es al siguiente:

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 925 – 926. Posiblemente, a lo que Nuñez se refiere en esta cita es a que un fandanguillo no es propiamente una forma o variante del fandango en cuanto a su estructura, sino una manera particular de interpretar/cantar fandangos.

<sup>139</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life... Op. Cit.*, pp. 108 – 109.

<sup>140</sup> Se le considera así a las primeras palabras de un texto.

<sup>141</sup> Se le conoce así, en poesía, a aquellos versos cuyo contenido de sílabas métricas es de ocho sílabas.

<sup>142</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life... Op. Cit.*, p. 108.

## Allegro, tempo di Fandango

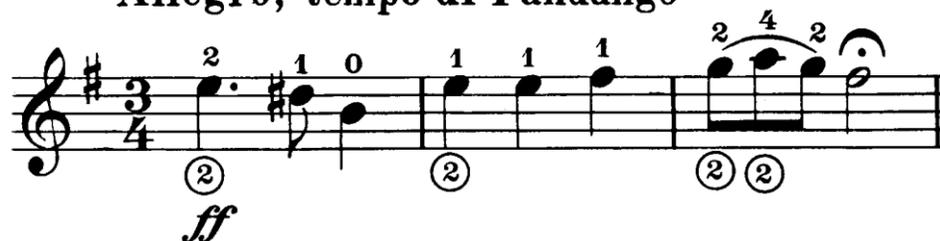


Ilustración 1. Compás 1 al 3

Es importante mencionar que Torroba compuso un ciclo de siete canciones para voz y guitarra que llevan por título *Canciones Españolas* (1956, Vol. I), entre las cuales se encuentra una que se titula “*fandango castellano*”. Se puede notar que esta canción es exactamente la misma obra del fandanguillo de la Suite Castellana, sólo que con texto agregado. Clark y Krause mencionan que en esta breve introducción (tanto en el fandanguillo de la suite como en el de las canciones españolas), a manera de copla, puede ser notada la intención de Torroba de darle este sentido cantable, si se analiza un fragmento de la canción bajo la siguiente letra: “No te mi-res en mis o-jos”.<sup>143</sup> Aquí puede notarse cómo el ritmo octosílabo de esta breve frase encaja perfectamente con las notas de la introducción, en la ilustración 1. En general, se podría determinar la estructura del fandanguillo de la Suite Castellana de la siguiente manera:

| Sección:            | Cantidad de Compases: | Números de Compases: |
|---------------------|-----------------------|----------------------|
| Copla               | 3                     | 1 al 3               |
| A                   | 28                    | 4 al 31              |
| B                   | 32                    | 32 al 63             |
| A                   | 14                    | 64 al 77             |
| C.- Lento           | 3                     | 78 al 80             |
| C.- Tempo sostenuto | 4                     | 81 al 84             |
| C.- Vivo            | 6                     | 85 al 90             |

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 109

El movimiento está en la tonalidad de Mi menor, en un compás de 3/4, y se puede observar en la sección A (compases 4 al 31) una secuencia de arpeggios descendentes, en primera inversión, de Mi menor, Re mayor, Do mayor, Si menor y La menor, es decir, I<sup>o</sup> - VII<sup>o</sup> - VI<sup>o</sup> - v<sup>o</sup> - iv<sup>o</sup><sup>144</sup> de la escala menor natural, todo ello con las notas Mi - Si moviéndose a manera de pedal. En dicho pasaje, más que cifrar cada acorde de manera individual, puede interpretarse como un pasaje transicional, a manera de secuencia armónica de acordes de paso, en primera inversión, entre el acorde de inicio (Mi menor) y el de llegada (La menor), es decir, partiendo del I<sup>o</sup> en dirección hacia el IV<sup>o</sup>.<sup>145</sup> Posteriormente, se tiene una escala ascendente en intervalos de sexta, concluyendo con un acorde de Mi con segunda suspendida.<sup>146</sup> Esto se repite en dos ocasiones, de los compases 4 al 17 y del 18 al 31.

Según Clark y Krause, esta progresión de acordes ocurre de manera recurrente en la música española, a manera de *cliché*, sin embargo, no se originó ahí, y que esto era ya algo común durante el período barroco debido a que frecuentemente formaba la base de muchos conjuntos de variaciones,

---

<sup>144</sup> Como nota aclaratoria, para evitar ambigüedades, se usará el símbolo de ° para representar la palabra *grado*, cuando se hable de los grados de la escala dentro de la progresión armónica. Además, cuando se utilicen números romano en mayúscula, por ejemplo, IV, se entenderá que se trata de un acorde mayor, y si se utilizan números romanos en minúscula, por ejemplo, iv, se comprenderá que es un acorde menor.

<sup>145</sup> En el capítulo 18 del texto de Aldwell y Schachter, sobre los acordes en primera inversión en movimiento paralelo, se menciona lo siguiente: *Los acordes en primera inversión forman quizá la sonoridad ideal para un movimiento paralelo extendido. [...] Además, en un pasaje de movimiento paralelo extendido, los acordes por sí solos tienden a perder su identidad individual y se fusionan en un flujo lineal continuo. Tal pasaje [...] puede funcionar apropiadamente como una transición de un punto estable a otro. El intervalo característico de sexta le otorga al acorde en primera inversión una mayor fluidez, sonido menos estable que el del estado fundamental, una cualidad particularmente adecuada para pasajes de naturaleza transicional.* Consultado en: Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading*, Vol. 1. Primera edición, 1978. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., EE.UU, p. 249.

<sup>146</sup> Este acorde puede considerarse como un V grado a manera de una suspensión cadencial ya que al enlazarse con el compás 32 puede observarse la aparición de la nota Re la cual complementa el acorde.

particularmente de las chaconas. La práctica de improvisar sobre dicha línea de bajo o progresión armónica ha persistido sobre todo entre los guitarristas españoles que han acompañado una gran variedad de canciones y danzas.<sup>147</sup>

En la sección B, se puede notar el cambio de tonalidad, pasando a la homónima de Mi mayor. El tema inicial (copla) está ahora desarrollado en la tonalidad homónima y permite destacar un modo frigio a través de una mezcla modal, como por ejemplo, el uso de Do Mayor<sup>148</sup> el cual es un sexto grado descendido/rebajado.

Al respecto de este Do mayor, conviene detenerse un poco en lo que Aldwell y Schachter mencionan en el capítulo 22, acerca del sexto grado (VI°) descendido dentro de la mixtura modal de menor a mayor (y viceversa):

La mixtura frecuentemente resulta del uso, en [el modo] mayor, del sexto grado de la escala menor natural. Usando el VI° descendido se crean nuevas formas de armonía subdominante y supertónica. [...] Debido a que el VI° descendido es un elemento “foráneo”, su introducción requiere algo de cuidado; usado de manera incorrecta puede sonar arbitrario o disruptivo. Los acordes que contienen el VI° descendido no requieren preparación especial cuando provienen directamente de la armonía de tónica.<sup>149</sup>

Torroba a menudo solía emplear el VI° descendido en sus obras. Es un recurso compositivo que utilizaba de manera recurrente y acertada, sin caer en el error que Aldwell y Schachter mencionan sobre su utilización disruptiva, lo cual permite notar el grado de sumo cuidado y de sutileza que Torroba tenía para la armonización, así como para el desarrollo melódico.

---

<sup>147</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life... Op. Cit.*, p. 109.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>149</sup> Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading... Op. Cit.*, Vol. 2, p. 48

En este fragmento, de los compases 32 al 35, se puede decir que la melodía (a manera de desarrollo de la copla) es la que en realidad lleva la batuta del protagonismo, dejando a la armonía, de cierta manera, supeditada a ella. Aquí ocurre una progresión armónica de V° con séptima de dominante, I° en segunda inversión y un VI° descendido/rebajado. Krause hace un señalamiento pertinente sobre la importancia de este sexto grado rebajado, el cual aparece frecuentemente en la música de Torroba, como algo característico de su estilo:

[...] A pesar de los derroteros que había tomado la música europea a partir de la segunda guerra mundial, Torroba continúa escribiendo su música con su misma organización formal, su armonía tonal, su sentido lírico y su claro nacionalismo así como el uso de la dominante contra el sexto grado rebajado. La ambigüedad armónica es una de las características del músico; la combinación del uso de la dominante contra el sexto grado rebajado en modo mayor es tratada frecuentemente como una unidad en vez de como dos armonías separadas.<sup>150</sup>

Posteriormente puede verse una pequeña inflexión al Si mayor (región de dominante) con una secuencia armónica de un ii° semidisminuido en el compás 36 (en donde la sexta nota de la escala de Si mayor, Sol menor, está rebajada por un semitono, nuevamente dando una ambigüedad armónica), un V° con séptima de dominante y un I° en los compases 37 al 40.

Después, la armonía regresa a Mi mayor con la misma progresión de los compases 32 al 35, ahora en el 40 al 43, en V° con séptima de dominante, I° en segunda inversión y VI° descendido,<sup>151</sup> conectando a un II° con séptima en primera inversión y estacionándose en el V°, todo ello en los compases 40 al 47.

---

<sup>150</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 7, p. 797

<sup>151</sup> Este acorde, el cual se encuentra en el compás 42, tiene una ligera ambigüedad. A comparación del acorde del compás 34, el cuál es también un VI° rebajado, tiene el Fa#. Podría considerarse esto como un error de edición de la partitura, procurando mantener esta nota en un Fa becuadro como en el compás 34, o bien podría considerarse tal como está escrito y tomarlo a manera de una mixtura modal. De cualquier manera, en diversas interpretaciones encontradas en YouTube de esta pieza, se encuentran unas en donde se toca el Fa con sostenido y otras con un becuadro.

De los compases 47 al 54, se acentúa fuertemente el V°, en donde ocurre una re-transición de una melodía que podría considerarse como una escala menor melódica de Mi, la cual otorga al pasaje una sensación en modo frigio al pivotar de manera constante entre Fa# - Sol – La, debido al característico semitono. Según Clark y Krause<sup>152</sup>, esto podría considerarse como un pasaje al estilo de *falseta*.<sup>153</sup>

Ulteriormente, del compás 55 al 57, se tiene un V° con séptima de Mi mayor, y a partir de aquí ocurre una modulación al V° de Mi mayor, estableciéndose en Si mayor desde el compás 58 al 62, en donde ocurre una progresión de un vii° semidisminuido en segunda inversión, V° con séptima en tercera inversión, vii° semidisminuido, I°, V° con séptima y finalmente un I°. <sup>154</sup> En este pasaje, puede ser notado claramente una mixtura modal del modo menor al mayor, a través de la armonización del tema presentado entre los compases 55 al 61, re-exposición melódica del tema presentado entre los compases 47 al 54.

Posteriormente, la sección inicial A aparece nuevamente, desde el compás 64 al 77, y es a partir de aquí (compás 77) donde la sección C de la pieza, a manera de coda, comienza. Esta sección se divide en tres partes, tal como están marcadas en la partitura: *Tempo sostenuto* – *Lento* – *Vivo*. La parte de *Lento* es en realidad una breve re-exposición del tema melódico inicial de la copla, solo que ahora desarrollado en el bajo. La parte del *Tempo sostenuto* es, nuevamente, una re-exposición pero del tema desarrollado en los compases 4 al 7, y finalmente la parte

---

<sup>152</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life... Op. Cit.*, p. 109.

<sup>153</sup> En la música para flamenco, se le considera falseta a aquellas frases melódicas cortas, usualmente tocadas por el guitarrista, que se encuentra entre versos cantados. La RAE define este término de la siguiente manera: “En la música popular de guitarra, frase melódica o floreo que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas a acompañar la copla. Consultado el 18 de Marzo de 2019 en: <https://dle.rae.es/?id=HZ26atc>

<sup>154</sup> Sobre esto, hay una cuestión un tanto problemática. Se pueden encontrar varios videos de interpretaciones de este movimiento en YouTube, y muchos interpretes (David Russell, Pepe Romero, e incluso el mismo Segovia, entre otros) tocan este pasaje con un Sol becuadro en lugar de un Sol sostenido, lo que permite ver que quizá dichos interpretes prefirieron considerar el Sol sostenido como un error de edición. Sin embargo, armónicamente tendría sentido este pasaje si se tomara en cuenta al Sol como becuadro, ya que sería una re-exposición armonizada del pasaje anterior, manteniéndose en el modo menor.

del *Vivo* contiene una breve escala que termina en dos acorde de Mi menor, reforzando así la conclusión de la pieza. A grandes rasgos, esto es lo que puede decirse del análisis del primer movimiento de la Suite Castellana.

### 5.3 Arada: Antecedentes y Análisis Musical

Específicamente en el aspecto musical, se conoce en España con el nombre de *arada* a los cantos de laboreo, es decir, a aquellas melodías que los labradores del campo suelen entonar durante sus faenas agrícolas. Como el nombre indica, proviene del verbo *arar*, es decir, “remover la tierra haciendo con ella surcos con el arado” según la RAE.<sup>155</sup>

En España –siendo ésta una tierra rica en campos agrícolas para el cultivo– se han producido muchos cantos de este tipo, que generalmente se han desarrollado a través de una tradición oral, la cual ha ido variando dependiendo de la región en la que se desenvuelvan los agricultores.

Miguel Manzano Alonso, destacado etnomusicólogo, compositor e investigador español, ha realizado una importante labor de investigación al respecto de la arada en tres regiones geográficas específicas: Aragón, Castilla y León, y Extremadura. En cada una de estas regiones, Manzano hace una descripción de los géneros musicales de tradición oral típicos de cada lugar, y proporciona datos sobre autores que han hecho un importante trabajo de transcripción y recopilación de la música popular de estas zonas, a través de la publicación de cancioneros.

En el caso de Aragón, Manzano menciona que existen dos cancioneros en particular que contienen en sus recopilaciones cantos de laboreo: *Colección de cánticos populares de la provincia de Teruel* (1927), de Miguel Arnaudas Larrodé y el *Cancionero popular de la provincia de Huesca* (1986), de Juan José de Mur Bernard. Si bien Manzano señala que en los cancioneros recopilatorios de Aragón

---

<sup>155</sup> El diccionario de la Real Academia Española (RAE) otorga las siguientes definiciones de la palabra *arar*: “remover la tierra haciendo surcos con el arado”; “arrugar, hacer en alguna cosa rayas parecidas a los surcos”. A su vez, la palabra *arada* está definida como: “acción de arar”; “tierra labrada con el arado”; “cultivo y labor del campo”. El *arado*, como sustantivo, está definido como “instrumento de agricultura que, movido por fuerza animal o mecánica, sirve para labrar la tierra abriendo surcos en ella.” Las definiciones fueron consultadas en el diccionario *online* de la RAE, en el siguiente sitio web: <https://dle.rae.es/>

los cantos de laboreo no son abundantes, los que están presentes muestran de manera precisa las particularidades de estos cantos. Manzano escribe lo siguiente:

El repertorio de este tipo de cantos no es muy numeroso en las recopilaciones aragonesas, pero muestra de modo suficiente las características del género. Al igual que en otras regiones, la canción de trabajo es fundamentalmente de tipo lírico: mientras se trabaja o mientras se va al trabajo y se vuelve de él se entonan, a coro o en solitario, tonadas de tipo rondeño. Arnaudas transcribe ejemplos de cantos de trabajo para las faenas de siega, de trilla, de esquila, de arada y de apañar aceitunas (las célebres oliveras).<sup>156</sup>

Un detalle relevante que Manzano indica es que en el folclore musical de Aragón, el género que más predomina (aunque no es el único) es la jota, y ésta se ve reflejada en los trabajos recopilatorios de la música popular de Aragón. En el cancionero de Arnaudas, por ejemplo, se pueden encontrar cantos de trabajo con características de la jota en los números 262 y 265, así como canciones de trilla en los números 263 y 264.<sup>157</sup> También hace mención de algunos cantos de laboreo contenidos en la recopilación de Juan José de Mur y cómo, en general, los cantos de laboreo presentes en las transcripciones y recopilaciones aragonesas contienen melodías al estilo de la jota. Dice Manzano:

El contenido de los textos en los cantos de trabajo pocas veces es alusivo a la faena que se está realizando [...]. Hay, sin embargo, canciones que se refieren directamente a la tarea. Entre éstas hay que señalar [...] el canto de arada denominado *El arado*, difundido por toda la submeseta norte, del que Arnaudas transcribe una bella variante melódica en modo de Sol (Sol=Re) en el número 30 de su cancionero, y J. J. de Mur otra no menos bella (nº 93) con dos versiones literarias.

---

<sup>156</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 1, p. 529.

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p. 529. La jota es un canto y danza española que suele ir acompañada de castañuelas. Existe una amplia variedad de estilos de jota, según la región, aunque posiblemente se haya originado en Aragón. Los cantos de siega y trilla son un tipo de canción de trabajo que generalmente se transmiten de manera oral. Son canciones de origen popular, surgidas de las faenas campestres.

En estos textos se constatan claramente las diferencias en las denominaciones que las partes del arado reciben en cada tierra. [...] Como ya se ha indicado, la presencia del género jotesco en el repertorio de trabajo es insistente en Aragón. Así lo prueba el hecho de que más de la mitad de las tonadas de laboreo transcritas en los cancioneros sean jotas, y una buena parte del resto sean melodías de estilo jotesco.<sup>158</sup>

Por otra parte, en cuanto a los cantos de laboreo/trabajo presentes en las recopilaciones de la zona de Castilla y León, Manzano señala que “el repertorio de cantos de trabajo y faenas es uno de los más abundantes y mejor documentados [...]”<sup>159</sup> Entre algunos de los trabajos de transcripción y recopilación que contienen este tipo de cantos se pueden encontrar los siguientes: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (1903) de Federico Olmeda; *Canciones y romances de Salamanca* (1982) de Ángel Carril; *Cancionero popular de Segovia* (1985) de Isidoro Tejero; y un trabajo realizado por el mismo Miguel Manzano, titulado *Cancionero de folklore musical zamorano* (1982). Menciona que del análisis musical presente en las melodías de este tipo de cantos puede inferirse que en este género “aparecen algunos de los más bellos cantos de la tradición musical popular.”<sup>160</sup>

Un detalle importante que Manzano señala es que los recopiladores de los cancioneros ocasionalmente incluyen, en la sección de cantos de trabajo, algunos cantos que no deben considerarse como tales, sino más bien como cantos “durante el trabajo” puesto que ni el texto ni la música tienen relación con la labor agrícola que se está realizando en el momento en que se cantan. Más bien son melodías que los campesinos entonan para hacer menos arduo su trabajo. En todo caso aclara esto puesto que los cantos de trabajo, para ser considerado como tal, deben tener una relación directa con la faena agrícola que se esté realizando. Manzano señala lo siguiente:

---

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 530.

<sup>159</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 3, p. 360.

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p. 360.

Los cantos de trabajo propiamente tales son aquellos cuyo texto alude a las tareas que se están realizando, o cuya música está condicionada en algún modo por la naturaleza o por el ritmo de esa tarea. La mayor parte de estos trabajos de las tierras de Castilla y León se repiten cíclicamente a lo largo de las faenas del año agrícola. Un buen número de estas tareas se realizan al aire libre y en espacio abierto: arar y sembrar, bimar, aricar, escardar, segar, acarrear, trillar, majar, limpiar el grano [...], etc. [...]. Todas estas faenas han dado origen a un amplio y variado repertorio de canciones que llena centenares de páginas de los cancioneros, en los que estas ocupaciones aparecen a menudo con denominaciones no exentas de cierta fuerza evocadora: los cantos de arada son gañanadas, boyeras, aradoras, aradas o labradoras [...].<sup>161</sup>

En cuanto a la región de Extremadura, Manzano indica que “La música popular de tradición oral es una de las más insistentemente recopiladas, casi desde las primeras décadas del s. XX [...]”<sup>162</sup> Algunos de los cancioneros que contienen cantos de laboreo de esta región son: *Lírica popular de la Alta Extremadura* (1944), *Danzas populares de España, Extremadura, I* (1964) y *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (1982), tres recopilaciones cuyo autor es Manuel García Matos; *Cancionero popular de Extremadura, tomo II* (1956) de Bonifacio Gil García, así como el *Cancionero de Cáceres y su provincia* (1969) de Ángela Capdevielle, entre otros. Manzano señala:

Todas las recopilaciones incluyen una sección de cantos de laboreo, pero, como hace notar García Matos, la mayor parte de este repertorio está formada por canciones de ocasión, que se cantan en cualquier época y momento. Los trabajos más frecuentes en Extremadura tienen relación con las faenas agrícolas, a las que se alude de vez en cuando en el texto de algunas estrofas. [García Matos] Transcribe canciones [...] del ciclo de los cereales (de arada, de siega y de trilla)

---

<sup>161</sup> *Ibíd.*, p. 360.

<sup>162</sup> Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario... Op. Cit.*, Vol. 4, p. 856.

[...]. Parecido repertorio recogen las recopilaciones de A. Capdevielle y B. Gil. Este último, en los dos tomos de su obra, recoge canciones de esquileo y pastoreo, de arado, siembra, siega, trilla, acarreo y vendimia [...]. Sin embargo, y a pesar de su brevedad dentro del conjunto, el repertorio de los cantos de laboreo, como sucede en la mayor parte de los cancioneros, encierra algunas de las tonadas más características del estilo de canto de cada tierra.<sup>163</sup>

Estos son, a grandes rasgos, y a manera de preámbulo, algunos datos pertinentes para encontrar aradas dentro del repertorio musical español. Como se ha podido observar, parte de una tradición popular de transmisión oral que se ha podido recopilar ampliamente a través de cancioneros. Miguel Manzano ha realizado una excelente labor en cuanto a la investigación sobre los autores y recopiladores que se han dado a la tarea de reunir y transcribir, entre otros géneros, estos cantos de trabajo.

En cuanto al análisis del segundo movimiento de la Suite Castellana, la arada, se pueden encontrar varios elementos interesantes en el aspecto melódico y armónico, entre otros. La pieza tiene la siguiente estructura:

| <b>Sección:</b> | <b>Cantidad de Compases:</b> | <b>Números de Compases:</b> |
|-----------------|------------------------------|-----------------------------|
| A               | 5                            | 1 al 5                      |
| B               | 19                           | 6 al 24                     |
| A               | 5                            | 25 al 29                    |
| Coda            | 5                            | 30 al 34                    |

Como se puede notar, la sección A, su re-exposición, así como la Coda, contienen el mismo número de compases, siendo la sección B la parte más larga, la cual contiene el desarrollo.

---

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p. 862.

La pieza no tiene armadura, pero se puede inferir que se encuentra en la tonalidad de La mayor. Está en compás de 4/4 y tiene la indicación de *Lento*. Los primeros dos compases de la sección A contienen una progresión armónica de I° con séptima mayor, V° con una nota pedal de La en el bajo, V° con séptima del IV° (dominante auxiliar), y iv° en segunda inversión, en donde la sexta nota de la escala de La Mayor, el Fa#, se encuentra descendida, en Fa♭, formando así un acorde menor, en una clara mixtura modal<sup>164</sup>, algo que Torroba solía utilizar mucho. Del compás 3 al 5 se tiene un acorde de iv°, un ii° disminuido en tercera inversión con la quinta nota del acorde omitida, un V° con una novena descendida, y de nuevo un V° con séptima de dominante con la fundamental omitida –lo cual podría considerarse también como un vii° semidisminuido–, terminando la progresión en una breve escala *cuasi* cromática a modo cadencial.

Es interesante notar cómo la nota de La, a manera de pedal, se encuentra presente a lo largo de casi toda la primera sección de la arada, de manera similar a la primera sección del fandanguillo en donde se encuentran las notas pedal de Mi - Si, dando un color interesante a la armonía en ambos movimientos. Sobre esto, Clark y Krause mencionan que:

Esta dependencia de los pedales en los dos primeros movimientos [fandanguillo y arada] merece cierto escrutinio. Primero, el uso de notas pedales para producir estos expresivos contrastes armónicos fue especialmente característico de los

---

<sup>164</sup> En el capítulo 22 del libro de Aldwell y Schachter, acerca de la combinación de modos y sobre la combinación de menor a mayor y viceversa, se menciona lo siguiente: *Usamos el término “mixtura” para indicar la aparición de elementos del menor en el contexto de mayor [...] o viceversa – elementos del mayor usados en el menor. [...] La dualidad mayor/menor es, por supuesto, un atributo básico del sistema tonal; el uso de la mixtura posibilita a un compositor a enfocarse en esta dualidad dentro de una sola pieza o pasaje. A través de la mixtura los efectos característicos de un modo pueden ser incorporados dentro de otro – por ejemplo, la progresión melódica activa VI°-V° en menor puede ocurrir en mayor y usando dos diferentes tonos para representar el mismo grado de la escala [...] proporciona no solo variedad pero frecuentemente el potencial de una yuxtaposición dramática e, incluso, conflicto. [...] La mixtura frecuentemente resulta del uso, en [el modo] mayor, del sexto grado de la escala menor natural. Usando el VI° descendido se crean nuevas formas de armonía subdominante y supertónica. [...] Debido a que el VI° descendido es un elemento “foráneo”, su introducción requiere algo de cuidado; usado de manera incorrecta puede sonar arbitrario o disruptivo. Los acordes que contienen el VI° descendido no requieren preparación especial cuando provienen directamente de la armonía de tónica.* Consultado en: Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading... Op. Cit., Vol. 2, p. 48*

compositores franceses, como Ravel, a quien [Torroba] admiraba. Casualmente, es también algo típico de los acompañamientos populares realizados en la guitarra.<sup>165</sup>

Además, otro detalle importante que salta a la vista es la clara línea melódica que se encuentra en la voz superior de toda la sección A. Se puede notar como esta melodía, no solamente es *cantábile*, sino que además puede entenderse e interpretarse como aquel canto/melodía que el labrador en cuestión entonaría de estar trabajando en el campo, y de ahí el título de arada propuesto por Torroba para este segundo movimiento. Todo lo dicho se encuentra en el siguiente pasaje:

Ilustración 2. Compás 1 al 5

Posteriormente, en la sección B, puede notarse como la armonía se mueve de manera bastante intrépida, por decirlo de cierta manera, ya que no aterriza en un centro tonal, sino que constantemente está modulando, desplazándose a través de nuevos temas a manera de *collage*. En los compases 6, 7 y la mitad del 8, se puede ver una progresión de acordes de séptima de dominante desplazándose cromáticamente en La, Si<sup>b</sup>, Do y Do<sup>#</sup>. El acorde de La con séptima, debido a que

<sup>165</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life...*, Op. Cit., p. 110

contiene una tríada mayor, podría considerarse como una dominante auxiliar, es decir, como un V° con séptima de dominante en primera inversión del IV°, y el siguiente acorde, el Si b con séptima de dominante, es en realidad un acorde de sexta aumentada<sup>166</sup> (sexta alemana) debido a la nota de Sol#, y dicho acorde funciona como un bordado del acorde anterior en V°. Este acorde de sexta alemana de Si b se encuentra en primera inversión, lo cual crea una relación enarmónica interesante.<sup>167</sup>

Después, en el compás 9, se tiene un acorde de Re b con séptima mayor, un La b con novena, y a partir del compás 10 hasta el 12 se encuentra desglosado en arpeggios un acorde semidisminuido en primera inversión de Si#. Lo interesante es que, probablemente, sería más fácil de leer si dicho acorde estuviera escrito como Do, en lugar de un Si# (su equivalente enarmónico). En los compases 13 y 14 se tiene una progresión armónica de Si b mayor, Fa con séptima de dominante (con la tercera omitida), Sol semidisminuido en tercera inversión y Fa con novena –aunque este último acorde también puede interpretarse como un La semidisminuido– el cual contiene una breve escala ascendente en intervalos de sexta. En estos dos

---

<sup>166</sup> En el capítulo 29, Aldwell y Schachter mencionan un punto interesante sobre los acordes de sexta aumentada como vecinos del V°: *Muy a menudo, los acordes de sexta aumentada se originan en el uso del VI° descendido como vecino superior del V° en el bajo. [...]. Posteriormente, mencionan cómo estos mismos acordes funcionan como agentes de modulación: Debido a su sorprendente sonoridad y porque sus objetivos son normalmente identificados como dominantes, los acordes de sexta aumentada juegan un papel importante en la modulación, especialmente en las grandes modulaciones estructurales que ayudan a determinar el plan básico de una pieza. Dos posibilidades son de particular importancia: modulaciones del I° al V° (como en las exposiciones de sonata) y modulaciones que regresan al I° (como al final de las secciones del desarrollo).* Consultado en: Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading... Op. Cit.*, Vol. 2, p. 172.

<sup>167</sup> De nuevo en el capítulo 29 del texto de Aldwell y Schachter, se mencionan un par de puntos relevantes sobre el acorde de sexta alemana y el de séptima de dominante, y su relación enarmónica: *[...] El acorde de sexta alemana en primera inversión es enarmónicamente equivalente al acorde de séptima de dominante – específicamente, V°7 del II° descendido. Estos dos acordes –tan divergentes en función pero tan similares en sonoridad– proporcionan maravillosas oportunidades para los compositores, especialmente para aquellos con una concepción dramática de la estructura musical.* Consultado en: Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading... Op. Cit.*, Vol. 2, p. 180.

compases (13 y 14), puede notarse una breve inflexión a Si  $\flat$ , y el tema principal de la sección A está re-expuesto también en la voz superior, a partir de la armonía de esta inflexión.

Posteriormente, del compás 15 hasta el 18, se tiene un acorde de Do con novena –aunque dicho acorde también puede considerarse como un Mi semidisminuido– enlazado a un acorde de Si  $\flat$  con séptima de dominante en estado fundamental, y en el compás 18 ocurre algo interesante: acordes de séptima menor y séptima mayor se enlazan en una secuencia cromática, dando como resultado una progresión de La menor y Sol menor, ambos acordes con séptima menor, Fa mayor con séptima mayor y Sol menor con séptima menor, aterrizando en un acorde semidisminuido de Mi al inicio del compás 19, en donde una escala se desarrolla de manera descendente, moviéndose a través de intervalos de segunda, en los compases 19 y 20.

En el compás 21, en un acorde que puede considerarse como Mi mayor ( $V^\circ$ ) con novena, se re-expone un fragmento del tema principal de la sección A, sólo que ahora en la región del bajo. En seguida, en el compás 22, se tiene un pasaje de notas en intervalos de tercera las cuales se mueven en una secuencia de tonos enteros –es decir, de segundas mayores– a manera de ostinato. Luego, en el compás 23, se tiene una secuencia de acordes en donde un Fa mayor con séptima mayor en los tiempos 2 y 4 podría considerarse como un acorde de bordado del  $VI^\circ$ . Esto es notorio particularmente por el movimiento cromático de Fa $\sharp$  y Fa $\natural$ , y es entonces cuando la escala cadencial, que ya había sido presentada en el compás 5, aparece nuevamente, enlazando el final de la sección B con la re-exposición literal del tema principal de la sección A.

Finalmente, en la coda, el mismo tema se presenta armonizado en los acordes con séptima mayor de Re menor y La menor, estando ambos en primera inversión, seguido de un acorde de Mi mayor –claramente un  $V^\circ$ – y concluyendo así la pieza con el acorde de La mayor presentado tres veces, estableciendo así la tónica de manera certera e inequívoca.

A manera de conclusión de este capítulo, conviene tomar en cuenta un par de detalles. Como se ha podido observar, esta pieza contiene muchos componentes que permiten dilucidar un manejo de la armonía bastante aventurero, sin que por ello la pieza pierda su calidad sensitiva y cantable. Por otra parte, Clark y Krause mencionan, entre otros detalles, la existencia de un par de elementos contenidos en la pieza que podrían reflejar una clara influencia impresionista. Mencionan:

“Arada” está también en la forma ABA, y la relativamente extensa sección intermedia hace un uso imaginativo de los armónicos naturales y artificiales, así como una sorprendente exploración del potencial del instrumento para el cromatismo y la modulación. [...]. También hay algunos toques impresionistas en esta pieza, incluyendo el enlace [planeo] de acordes de séptima en los compases 6 - 7 y 18, así como imitaciones de tonos enteros en la re-transición, en los compases 21 y 22. [...] Se puede decir con seguridad que ésta es, armónicamente, una de las piezas más intrépidas que alguien haya escrito para guitarra solista hasta ese momento [...].<sup>168</sup>

Indudablemente la pieza, además de contener varias notas pedal, es rica en acordes de séptima, acordes de novena, y además contiene un breve pasaje por tonos enteros. Sería interesante plantearse si estos elementos son lo suficientemente sólidos para aseverar que la obra contiene influencia de la música impresionista. Aunque, dada la información obtenida de la pesquisa biográfica de Torroba, se puede inferir que esta pieza, en particular, contiene posibles elementos de la música impresionista puesto que Torroba aseveró en diversos momentos de su vida, según Clark y Krause, que esta corriente ejerció una influencia en su estilo compositivo, a pesar de no haberlo explotado tanto, ya que él mismo considero que el camino conducente al casticismo radicaba en la búsqueda de elementos musicales que partieran del folclor español.

---

<sup>168</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life...*, Op. Cit., pp. 110 – 111

Finalmente, lo que puede deducirse de todo lo mencionado es que Torroba, como compositor, no solamente era bastante ecléctico, abierto y versátil, sino que ese mismo eclecticismo le permitía explorar recursos estilísticos musicales provenientes de otras regiones, sin que por ello viera amenazada su ideología casticista española, que ejerció durante toda su vida. Esta pieza es un claro ejemplo de dicho sincretismo musical, ya que se combinan elementos de la música impresionista francesa dentro de una forma arquetípica de la música tradicional española de raíz popular y con un fuerte componente de transmisión oral: la arada.

## 5.4 *Danza*: Antecedentes y Análisis Musical

Todos tenemos una idea de lo que es una danza. En algún punto de nuestras vidas hemos estado sumergidos bajo el influjo inevitable del ritmo de alguna danza típica de nuestra región o país. Realizar una descripción histórica y/o musicológica de los orígenes de la danza (aunque en realidad sería más propio decir danzas) sería demasiado ambicioso ya que es un tema sumamente, y remarco, sumamente extenso para los límites propuestos en el presente trabajo.

Lo que sí puede ser tratado es el origen de esta danza en particular, es decir, del tercer movimiento de la Suite Castellana, titulado simplemente *danza*. Como se explica en el capítulo 5.1 dedicado a los antecedentes y justificación de la Suite Castellana, este movimiento fue el primero de la Suite en ser compuesto por Torroba, y en un principio se tituló *Danza Castellana*, también conocida como *Danza en Mi mayor*. Posiblemente su composición pueda ser situada entre 1918 y 1921, y los demás movimientos de la Suite (fandanguillo y arada) hayan sido compuestos entre 1921 y 1922, año en que Segovia estrenó completa la Suite Castellana, en la ciudad de Granada.<sup>169</sup> No fue sino hasta 1926 que la obra fue oficialmente publicada por primera vez por la editorial Schott.

Como se menciona en capítulos previos, existe una controversia bastante interesante sobre si esta fue la primera pieza para guitarra del siglo XX en ser escrita por un compositor no-guitarrista. Clark y Krause lo han aseverado; Julio Gimeno lo ha cuestionado. Se puede pensar que esta pieza no fue necesariamente la primera en ser compuesta por un no-guitarrista, pero si una de las primeras, lo cual le otorga un valor estimable ya que en su momento fue una novedad, no tanto por su propuesta armónica sino por la circunstancia histórica que la envuelve.

---

<sup>169</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. "Federico Moreno Torroba and Andrés Segovia in the 1920s: A Turning Point in Guitar History." *Soundboard Magazine*, Journal of the Guitar Foundation of America, Vol. 38, No.3, 2012, p. 10.

Hay un detalle sumamente relevante que vale la pena mencionar sobre esta danza. De los tres movimientos que conforman la Suite Castellana, éste es el único que tiene en existencia un manuscrito, que no es de Torroba sino una transcripción de puño y letra de Segovia. Esto se sabe gracias a un notable trabajo por parte de investigadores que han podido tener acceso a un archivo que contiene todos los manuscritos y transcripciones recopilados y realizados por Segovia durante toda su vida.

Luigi Attademo (1972) es un guitarrista italiano que ha realizado una importante labor de investigación en la Fundación “Andrés Segovia” en Linares y ha propuesto la catalogación de un archivo musical del material y repertorio de Segovia. Este catálogo aparece publicado en la revista madrileña *Roseta* del año 2008 y en ella, Attademo menciona:

Los materiales acumulados por Segovia a lo largo de los años, llegados hasta nosotros de manera a menudo casual tras sus cambios de morada, comprendían [...] una cantidad considerable de manuscritos de música para guitarra de obras completamente desconocidas o que, si se conocían, se consideraban perdidas. Esto dio lugar a una serie de investigaciones referidas al ámbito musical y al histórico.<sup>170</sup>

Lo relevante de este dato es que, en dicho archivo, se encuentra la información de un manuscrito de la transcripción, realizada por el mismo Segovia, de la *Danza castellana*. En este texto aparece la indicación de “Transcrita / Digitada por / Firma de Segovia” y en la página dos una dedicatoria que reza “A mi querido amigo A. S.”<sup>171</sup>. ¿De qué manera obtuvo Attademo la información, así como el acceso, a este manuscrito? Consultándolo en la Universidad de Yale, Estados Unidos.

Dicha universidad logró adquirir, en una subasta, un lote de once manuscritos. John Mangan, importante investigador de esta universidad, desglosa

---

<sup>170</sup> Attademo, Luigi. “El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo”. En *Fuentes para la Historia de la Guitarra*. Roseta, no. 1, 2008. Madrid: Sociedad Española de la Guitarra (SEG), p. 70

<sup>171</sup> *Ibíd.*, pp. 91 – 92.

más a fondo la información de esta adquisición en la revista *Guitar Review* del año 1996. Según Mangan, estos manuscritos le pertenecían a la familia Quiroga, la cual tenía importante relación con Segovia. Al parecer éste dejó los manuscritos olvidados en casa de dicha familia, después de una visita. Oscar Shapiro, amigo de la familia e importante comerciante de manuscritos, al percatarse de la existencia de estos, le propuso a la familia organizar su venta en una subasta.<sup>172</sup> Al respecto del manuscrito de la *Danza*, custodiado por la Universidad de Yale, Mangan proporciona lo siguiente información:

Durante su estancia en Buenos Aires, Argentina, en Junio de 1921, Segovia copió y, presumiblemente, editó la versión original de la pieza dada a él por Torroba. Al regreso de Segovia de Sudamérica, Torroba agregó dos movimientos más a la *Danza* para formar la muy bien conocida Suite Castellana publicada en 1926. La versión del manuscrito de Segovia de la *Danza* puede ser encontrada en la colección.<sup>173</sup>

Sería interesante realizar una investigación más a fondo sobre si existen los manuscritos de los otros dos movimientos de la *Suite*, y así poder tener una fuente fidedigna de las indicaciones de Torroba. Según mis pesquisas, estos manuscritos están perdidos. De cualquier forma, el hecho de que exista un manuscrito de la transcripción de Segovia de la *Danza* puede permitir un análisis comparativo de mayor profundidad de esta obra, pero debido a la dificultad que esto conlleva –sobre todo para obtener el acceso a este manuscrito– dicha tarea será para otro trabajo futuro.

Este movimiento, a diferencia de los dos anteriores, es relativamente más sencillo, tanto en su aspecto armónico, melódico, así como en las modulaciones y en su estructura. Posiblemente esto se deba a que fue una de las primeras incursiones de Torroba en la composición para guitarra, y tomando en cuenta que

---

<sup>172</sup> Mangan, John. "Guitar Manuscripts at Yale. The Segovia Collection, Part I". *Guitar Review*, No. 104, Winter 1996. New York, pp. 1 – 2.

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p. 3

él no era guitarrista, esta composición es, hasta cierto punto, lo suficientemente idiomática para haber sido compuesta por alguien que no tenía conocimientos formales de interpretación en las seis cuerdas.

Compuesta de una introducción, dos secciones contrastantes A y B, y un ligero puente a manera de re-transición, la danza se resume en la siguiente estructura:

| <b>Sección:</b>      | <b>Cantidad de Compases:</b> | <b>Números de Compases:</b> |
|----------------------|------------------------------|-----------------------------|
| Introducción         | 4                            | 1 al 4                      |
| A                    | 36                           | 5 al 40                     |
| B                    | 12                           | 41 al 52                    |
| Puente/Re-transición | 13                           | 53 al 65                    |
| A                    | 36                           | 66 al 101                   |

La danza está escrita claramente en la tonalidad de Mi mayor, en compás de 3/8. Tiene, al inicio, la indicación de *Vivo*. Es el gran final de la Suite Castellana, por lo tanto es de esperar que contenga un *tempo* vivaz. La introducción es simplemente la nota tónica de Mi, repetida 12 veces en un *crescendo* hasta llegar a la sección A.

En la sección A hay una clara estructura simétrica en frases de cuatro compases. Se tiene una progresión armónica de I° en los compases 5 al 8, vi° del 9 al 12, nuevamente I° del 13 al 16, y vi° del 17 al 20. Posteriormente se tiene un IV° en los compases 21 al 24, ii° del 25 al 28, V° con séptima de dominante del 29 al 32, y en la indicación de la primera casilla, en los compases 33 al 36, se mantiene el V° con séptima, mientras que en la segunda casilla, del compás 37 al 40, hay un regreso al I°. En resumidas cuentas, la progresión de acordes de toda la sección A –tanto de los compases 5 al 40 como del 66 al 101– es la siguiente: I° - vi° - I° - vi° - IV° - ii° - V°7 – I°.

A *grosso modo*, en la sección A se tiene un bloque armónico en las regiones de tónica – subdominante – dominante – tónica. Todo aquel conocedor de música sabrá que esta es la progresión armónica más usual y recurrente de toda la música

tonal. Es importante señalar tres detalles relevantes sobre esta sección A. El primero tiene que ver con la conducción melódica. En general, el ámbito de la melodía no se extiende más allá del registro interválico de una quinta, lo cual permite observar movimientos cercanos por grado conjunto, tanto ascendentes como descendentes. En las frases de cuatro compases ya señaladas, la melodía es imitada de manera exactamente igual en su relación intervalica, sólo que desde acordes diferentes. También puede notarse la presencia de bordados y de tresillos en movimiento descendente, elementos que otorgan a la melodía una riqueza en su conducción.

El segundo detalle importante es el notable contraste rítmico debido a la hemiola que aparece en cada segunda frase, a manera de respuesta, interpretada en estilo *pizzicato*. De los compases 9 al 12 y del 17 al 20 (ilustración 3), por ejemplo, puede observarse esta hemiola en la dirección ascendente de las notas Do# – Sol# – Mi. Esto también se imita en los compases 25 al 28 (ilustración 4), en la notas Fa# – Do# – La, y finalmente, en la primera casilla, de los compases 33 al 36 (ilustración 5) en las notas Si – Si – Fa# . En las siguientes imágenes, se muestra cada una de estas hemiolas, respectivamente:



Ilustración 3. Compás 9 al 12 y 17 al 20



Ilustración 4. Compás 25 al 28



Ilustración 5. Compás 33 al 36

El tercer detalle importante de esta sección A tiene que ver con el enlace armónico entre el  $vi^\circ$ ,  $IV^\circ$  y  $ii^\circ$  del compás 17 al 28. En el capítulo 11 del primer volumen del texto de Aldwell y Schachter, se realizan unas observaciones interesantes acerca de los usos del  $VI^\circ$  enlazado con el  $IV^\circ$  y/o con el  $II^\circ$ . Se indica lo siguiente:

Estudiar armonía y conducción de voces es estudiar la expansión de patrones simples hacia otros más complejos y diferenciados, creando la posibilidad de nuevos tipos de movimiento tonal y nuevas metas tonales. Por ejemplo,  $IV^\circ$  y  $II^\circ$  en primera inversión –acordes cuyo propósito primario es pasar al  $V^\circ$ – pueden funcionar como metas temporales de movimiento. [...] La estrecha conexión que uno siente aquí entre el  $VI^\circ$  y  $II^\circ$  [...] es debido en gran parte a la fuerte relación armónica entre estos acordes. El  $VI^\circ$  está construido sobre el grado de la escala una 5ta por encima del  $II^\circ$  y de esta manera gravita hacia él, así como el  $II^\circ$  lo hace hacia el  $V^\circ$  y el  $V^\circ$  al  $I^\circ$ . Esta conexión armónica es fuertemente evidente cuando ambos acordes están en posición fundamental; el movimiento “armónico” de una 5ta (o su inversión, una 4ta) ocurrirá entonces en la parte crucial del bajo. Pero una conexión armónica débil puede también estar implicada cuando el  $II^\circ$  está en primera inversión [...].<sup>174</sup>

<sup>174</sup> Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading... Op. Cit.*, Vol. 1, pp. 135 - 136.

Todos estos elementos aparentemente sencillos, presentes en la sección A, en realidad contienen mucha riqueza en sus recursos, lo cual permite evidenciar la gran habilidad de Torroba como compositor y, principalmente, como melodista.

La sección B tiene la indicación de *Lento espressivo*. Contiene tres frases de cuatro compases, en las cuales puede notarse claramente una línea melódica en la voz superior, a manera de *copla* según Clark y Krause,<sup>175</sup> la cual se desarrolla de una manera notoriamente cantable, lo cual demuestra, una vez más, la destreza de Torroba para componer pasajes melódicos de gran belleza y expresividad. La primera frase, del compás 41 al 44, muestra una progresión armónica de séptimas de dominante de un ii° - V° - ii° y un V° sin séptima.

En la segunda frase, desde el compás 45 al 48, se tiene una imitación de la línea melódica del pasaje anterior, armonizada desde un I° en primera inversión, un I° que presenta el mismo giro melódico bordado, ahora a dos voces en intervalos de décima, y nuevamente un I° en primera inversión. En la tercera frase, del compás 49 al 52, se puede observar una progresión de un vi° con séptima en donde la tercera nota del acorde está omitida y el La es una nota de paso; un iii° en primera inversión con el Mi y Do como notas de bordado; un acorde que puede considerarse como V° con novena en donde la nota Mi, que no es parte del acorde, tiene la función de bordado; y un I°.

Finalmente, la sección de puente que se presenta desde el compás 53 hasta el 65 contiene la indicación de *Vivo*. En esta sección, el tema melódico principal de la sección A se presenta nuevamente, en una exacta imitación desde lo que posiblemente es un vi° con séptima. Posteriormente la nota Si es presentada en el bajo a manera de preámbulo para retornar el tema A, el cual se presenta nuevamente hasta finalizar la pieza. Puede notarse en toda la danza un contraste de carácter en las indicaciones: *Vivo - Lento espressivo - Vivo*.

---

<sup>175</sup> Clark, Walter Aaron and Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life...*, Op. Cit., p. 111.

Si se pudiera sintetizar todo el análisis del tercer movimiento de la Suite, sería pertinente citar las palabras de Clark y Krause:

Como ya sabemos, la “Danza” fue la primera pieza [para guitarra] escrita por un no-guitarrista, y es bastante diferente a todo lo que había en el repertorio hasta ese momento. [...] En Mi mayor, comienza con el procedimiento, ahora habitual, de establecer el centro tonal a través del uso de una nota tónica pedal, aunque aquí el pedal aparece en los registros medio y superior en lugar de [aparecer] en el bajo. El fraseo está en unidades simétricas de cuatro compases, y Torroba obtiene un kilometraje adicional de su atractivo tema al secuenciarlo a través de las regiones tonales de subdominante y dominante. La breve sección B presenta un bello pasaje al estilo de *copla*, marcado “Lento espressivo.” Una re-transición en la región de dominante nos devuelve a una reafirmación a modo verbatim [re-expresión textual] de la sección A y a una somera coda.<sup>176</sup>

Se ha cuestionado ya la veracidad de esta afirmación sobre la danza como la primera pieza para guitarra del siglo XX escrita por un no-guitarrista. Sin embargo, esto no es motivo para desdeñarla. Al contrario, es una de las primeras piezas para guitarra con la clara intención, por parte de un compositor principalmente sinfónico, de explorar los recursos compositivos que este bello instrumento permite.

La Suite Castellana representa un panorama, que empezó a desarrollarse a principios del siglo XX y el cual rindió bastantes frutos, de composiciones para guitarra escritas por compositores que no necesariamente tocaran el instrumento. Finalmente, conviene citar unas palabras de Clark y Krause al respecto de los recursos compositivos de la Suite:

Los procedimientos formales de Torroba en la Suite Castellana son rudimentarios pero no son el resultado de una incapacidad técnica. Más bien, estos sirven como marcos simples pero robustos en los cuales se presentan atractivas viñetas líricas.

---

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p. 111

El compositor nunca ocultó su intención de complacer a la audiencia en lugar de a las élites culturales.<sup>177</sup>

Es interesante la forma en cómo Clark y Krause nombran las propuestas compositivas de Torroba presentes en la Suite como “viñetas líricas”. Hay que recordar que Torroba, debido a su marcada tendencia musical conservadora (aunque no exenta de influencias de procedencia foránea, como el impresionismo por ejemplo), su adhesión al casticismo, así como al hecho de que él era principalmente un compositor de zarzuelas, utilizaba la melodía como la forma de manifestar de la manera más clara y directa su pensamiento musical. No es de extrañar que tanto sus obras para el escenario como su música para guitarra tengan en común el fuerte componente de lirismo que caracterizó, no solamente la música de Torroba, sino de buena parte de los compositores españoles de su época, quienes, al igual que él, buscaron manifestar su nacionalismo a través de las melodías tradicionales de matiz folclórico del pueblo español.

---

<sup>177</sup> *Ibíd.*, p. 111

## Conclusiones

Finalmente, ¿qué se puede decir, a grandes rasgos, al respecto de este trabajo? La problemática del nacionalismo es bastante amplia. Después de haber trazado una genealogía conceptual del nacionalismo musical español, a partir de las figuras de Eximeno, pero más específicamente, de Barbieri y Pedrell, se puede decir que uno de los elementos reivindicadores de este nacionalismo radica en la música escénica, la cual se encuentra fuertemente influenciada de recursos compositivos de la música tradicional española. En esto se tiene una línea que parte de Barbieri, pasando por Pedrell, y finalmente llegando a Torroba.

Pero, ¿qué ocurre durante los tiempos de estos tres compositores? Toda una serie de fenómenos musicales, sociales y políticos se fueron gestando tras bambalinas. La influencia de la música italiana y francesa permeó a la española, de manera que produjo una especie de hibridación conceptual. Por un lado, estaban aquellos conservadores que pretendían que la música española fuera liberada de toda posible influencia extranjera proveniente de los países aledaños, y de esta manera revalidar su identidad nacional a través de la música autóctona española, aquella fuertemente arraigada a su folclore. Por otro lado, se encontraban aquellos que aceptaban, dieron la bienvenida e incorporaron dichos recursos compositivos foráneos en sus composiciones. Y también estaban los que se posicionaban en un punto intermedio, a través de la defensa del nacionalismo musical español, pero sin caer en exclusiones de posibles influencias procedentes de otros entornos.

Entonces, ¿dónde queda el casticismo? Desde el aspecto cultural, podría considerarse este fenómeno como una especie de “mecanismo de defensa”, si se puede llamar así, al temor más o menos explícito de una buena parte de la población española de que las ideas culturales, conceptuales e ideológicas de su pueblo se vieran amenazadas por la influencia extranjera, afectando así su identidad nacional. De ahí el surgimiento de importantes figuras arquetípicas durante el siglo XVIII como son el *majo* y el *payo*. Hay que recordar que, para España, el tema de la identidad ha sido sumamente importante a lo largo de su historia.

Ahora, para poder entender el fenómeno del casticismo desde su perspectiva musical, tuvo primero que bosquejarse en el presente trabajo desde una óptica ideológica, ya que este movimiento no solamente estuvo presente en la música sino, tal como se expone a lo largo de estas páginas, en las letras y en la política, ramas que se complementaban la una a la otra, como por ejemplo, la relación ya mencionada entre la generación del 98 y el movimiento del regeneracionismo.

Desde el ámbito de la literatura, importantes escritores como Miguel de Unamuno, Julio Caro Baroja, Christiane Stallaert, Angeles Prado, José Ortega y Gasset y Américo Castro, entre otros, han reflexionado en sus textos acerca del complejo fenómeno del casticismo, fenómeno que ha tenido una constante evolución a lo largo del tiempo, adaptándose a los paradigmas que iban surgiendo en el momento. Desde el ámbito musical, escritores como Adolfo Salazar, Tomás Marco, Celsa Alonso, Beatriz Martínez del Fresno, entre otros, han producido textos muy pertinentes a la discusión de qué significa el casticismo musical. En realidad el casticismo, tanto en su vertiente literaria y política como musical, es un fenómeno que puede ser explorado e investigado aún más a fondo, pues todavía quedan planteamientos a indagar, y como coloquialmente se suele decir, hay “mucho hilo de donde cortar”.

Dicho todo esto, ¿cuál es el punto de unión entre el casticismo y Federico Moreno Torroba? Podría decirse que hay muchos. El campo de acción similar que tuvieron Barbieri, Pedrell y Torroba con la música escénica como forma de reivindicación del nacionalismo podría ser uno. La importancia de la búsqueda de la identidad nacional, a través de la utilización de los recursos musicales propios de la música tradicional de España, podría ser otro punto. Pero sobre todo, el discurso de ingreso que Torroba presentó ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este texto ha sido, a lo largo del presente trabajo, el punto de unificación de todo lo expuesto sobre el planteamiento del nacionalismo, el casticismo, y el imaginario de Federico Moreno Torroba.

A través de las páginas de este discurso, puede notarse la fuerte vena nacionalista imperante en Torroba, cuyo casticismo encuentra fuertes influencias de

las ideas planteadas por Miguel de Unamuno. Sin embargo, también puede apreciarse que Torroba no estuvo del todo cerrado a adoptar procedimientos musicales de tierras vecinas. Si bien no adoptó el serialismo, el dodecafonismo, ni las técnicas atonales que estaban en auge en Europa durante la primera mitad del siglo XX, sí tuvo una marcada influencia de la música italiana, la cual se ve ocasionalmente reflejada en sus vastas zarzuelas, así como influencia de la música francesa y particularmente de la música impresionista, la cual utilizó en sus composiciones, junto con su característico estilo nacionalista, inconfundiblemente español.

Entonces, ¿por qué la Suite Castellana? Habiendo tantas otras obras para guitarra de Torroba igual de importantes y estilísticamente bellas, ¿qué tiene de especial esta obra? En realidad, mucho. Es una de las primeras obras para guitarra escritas en los albores del siglo XX, compuesta gracias a la fructífera relación de trabajo que Segovia y Torroba mantuvieron a lo largo de 60 años, aproximadamente. Hay que recordar que hasta finales del siglo XIX e inicios del XX, aquellos que componían para guitarra solían ser guitarristas, lo que les permitía un uso bastante idiomático de los recursos estilísticos y compositivos del instrumento. La ruptura de este patrón empezó a lograrse gracias a la vital, y remarco, sumamente vital tarea de Andrés Segovia, como embajador de la guitarra en el mundo, de comisionar obras para guitarra a compositores que, principalmente, escribían para otras disposiciones instrumentales, es decir, compositores sinfónicos.

La relación entre el casticismo musical y la Suite Castellana puede entenderse desde la premisa de que Torroba, compositor declarado casticista, exploró recursos de la música tradicional española –factor importante que el casticismo utiliza para reivindicarse a sí mismo– y los plasmó en esta obra. Desde enlaces armónicos arquetípicos del modo frigio, la escala andaluza, mixturas modales, así como recursos presentes en el fandango (una de las formas más representativas de la música española en el mundo), Torroba logró que sus ideales casticistas se escucharan a través de su música. La Suite Castellana, como parte

del repertorio español para guitarra del primer tercio del siglo XX, presenta retos técnicos e interpretativos que, si se logran dominar, pueden permitir al guitarrista que la interprete cautivar a la audiencia con los maravillosos recursos estilísticos que dicha obra contiene.

Finalmente, este trabajo es sólo la fase inicial de la exploración de la Suite Castellana como obra representativa del panorama del casticismo musical español. En realidad, cualquier obra de guitarra compuesta por Torroba puede tomarse como estudio de caso para representar dicha corriente, puesto que su imaginario casticista se mantuvo constante a lo largo de los años. Las razones por las que se eligió dicha obra han sido planteadas ya a lo largo de este trabajo. Sin embargo, es meramente una propuesta.

Quisiera, a manera de recomendación, invitar a los colegas que hayan leído este trabajo a acercarse al magnífico mundo del repertorio español para guitarra. Si bien la guitarra puede considerarse en tiempos actuales como un instrumento universal, hija de todas las patrias y naciones, no hay que olvidar que buena parte de su repertorio, su historia, y el desarrollo que tuvo a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX se lo debemos indudablemente al magnífico, a veces contradictorio, pero místico y artístico pueblo de España.

## **ANEXOS**

## **Partitura de la Suite Castellana de Federico Moreno Torroba<sup>178</sup>**

---

<sup>178</sup> Para facilitar la lectura de la partitura, se han agregado los números de compases al inicio de cada sistema. La edición que se utiliza de la obra es la siguiente: Moreno Torroba, Federico. *Suite Castellana*. Schott, 1926. Renewed 1954. Edition Andrés Segovia. Gitarren-Archiv. GA 104.

# Suite castellana

Digitada por A. Segovia

1

F. Moreno-Torroba

## Fandanguillo

Allegro, tempo di Fandango

1 *ff* *pp*

7 *pp*

13 *rall.* *ten.* *a tempo* *f* *pp*

20 *pizz.*

26 *rall. f* *Arm. 8*

32 *a tempo* *pizz.*







Danza

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. It consists of six systems of music, each with a first ending bracketed above the staff.

- System 1 (Measures 1-8):** Starts with the tempo marking *Vivo* and dynamic *p*. The first ending (I) spans measures 1-8. The second ending (II) begins at measure 9.
- System 2 (Measures 9-16):** Features a *pizz.* (pizzicato) marking at measure 10. The first ending (IV) spans measures 9-16. The second ending (II) continues from the previous system.
- System 3 (Measures 17-24):** Includes a *pizz.* marking at measure 18. The first ending (IV) spans measures 17-24. The second ending (VII) begins at measure 25.
- System 4 (Measures 25-32):** Includes a *pizz.* marking at measure 26. The first ending (IV) spans measures 25-32. The second ending (VII) continues from the previous system.
- System 5 (Measures 33-40):** Features two first endings: (1) spans measures 33-40, and (2) spans measures 33-40. A *pizz.* marking is present at measure 34. The second ending (VII) continues from the previous system.
- System 6 (Measures 41-48):** Starts with the tempo marking *Lento espressivo* and dynamic *mf*. The first ending (IV) spans measures 41-48. The second ending (II) begins at measure 49.

46 *f* *3* *4* *2* *2* *4* *3* *Arm.* *12* *12* *2* *2* *2* *IX* *3* *2*

51 *p* *p* *VII* *Vivo* *4* *rall.* *pp*

57 *p* *rall.* *3* *a tempo* *p*

64 *mf* *ritenuto* *II* *4* *3* *4* *IV* *3* *2*

71 *pizz.* *4* *3*

78 *IX* *3* *3* *VII* *4* *f*

86 *IV* *3* *4* *VII* *2*

94 *pizz.* *3* *3* *4* *4* *2* *3* *4* *5* *f*

## Programa para el recital público

### **Suite Castellana**

Federico Moreno Torroba

- *Fandanguillo*
- *Arada*
- *Danza*

(1891 – 1982)

### **Fantasia *Les Adieux*, Op. 21**

Fernando Sor

(1778 – 1839)

### **Sonata III**

Manuel María Ponce

- *Allegro moderato*
- *Chanson/Andante*
- *Allegro non troppo*

(1882 – 1948)

**Intermedio**

**Concierto del Sur  
para Guitarra y Orquesta \***

Manuel Maria Ponce  
(1882 - 1948)

- *Allegro moderato*
- *Andante*
- *Allegro moderato e festivo*

Rooney Josue Hernandez Villanueva  
Guitarra

\* Reducción al piano, interpretada por: Tanya Trejo Smith Mac Donald

## Síntesis para el programa de mano del recital público

### **Suite Castellana**

Publicada en el año de 1926, esta obra fue una de las primeras composiciones para guitarra escritas por Federico Moreno Torroba (1891 – 1982), compositor español, principalmente conocido por ser un prolífico autor de zarzuelas, género músico-teatral representativo del nacionalismo musical español. La fructífera relación de amistad y de trabajo que Torroba mantuvo con el aclamado guitarrista Andrés Segovia (1893 - 1987), a lo largo del siglo XX, contribuyó en buena medida a la vasta producción guitarrística que dicho compositor tiene en su haber. La Suite Castellana se compone de tres movimientos: *Fandanguillo (forma alterna del fandango)*, *Arada* y *Danza*. Como anécdota, el tercer movimiento de esta obra, la *Danza*, fue el primero de los tres en ser compuesto, a petición de Segovia, aproximadamente entre los años 1918 y 1921. Torroba ha sido uno de los defensores más vehementes del nacionalismo musical español, y particularmente de un movimiento ideológico que se empezó a gestar desde finales del siglo XVIII, y se desarrolló durante el XIX y buena parte del XX, conocido como *casticismo*, el cual encuentra uno de sus más fuertes representantes en el escritor, filósofo y ensayista vasco Miguel de Unamuno (1864 – 1936). El discurso de ingreso que Torroba preparó, redactó y leyó ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el año de 1935, dan fe y testimonio de su adhesión a este movimiento ideológico y cultural.

### **Fantasia *Les Adieux* (La Despedida), Opus 21**

Fernando Sor (1778 – 1839), también conocido como Ferdinand Sor(s), fue un importante guitarrista y compositor catalán. Escribió en varios formatos musicales, que van desde estudios, fantasías, temas con variaciones, entre otros,

así como para orquesta, cuarteto de cuerdas, piano, e incluso ópera y ballet. Se sabe que vivió en las ciudades de Londres, Moscú y París. Sor tuvo una importante producción pedagógica, ya que entre sus composiciones se encuentran varias colecciones de estudios y “lecciones” para guitarra, piezas relativamente cortas pero de mucha trascendencia instructiva, que fueron escritas para sus alumnos, desde los principiantes hasta los más avanzados. Originalmente escrito en francés en 1830 y traducido al inglés en 1832, su *Méthode pour la Guitare* es un material sumamente instructivo y valioso para entender la concepción guitarrística de la época. La fantasía *opus* 21 titulada *Les Adieux*, en ocasiones traducida como “los adioses” o “la despedida”, fue posiblemente interpretada por primera vez por Sor en 1816, y está dedicada a su amigo, el violinista Francisco Vaccari. Esta obra contiene dos secciones: *andante largo* y *un poco mosso*. Está escrita en la tonalidad de mi menor, y en ocasiones modula a sol mayor. Con un claro lenguaje tonal de finales del siglo XVIII y principios del XIX, es una pieza bastante sencilla en su estructura armónica de textura homofónica, transparente y cristalina en su estilo, y muy rica en contrastes.

### **Sonata III**

Manuel María Ponce Cuéllar, nacido en Zacatecas en 1882 y fallecido en la Ciudad de México en 1948, es uno de los más emblemáticos e importantes compositores de México, y en general de América Latina, en el siglo XX. Incursionó en una amplia paleta de estilos y recursos compositivos, con influencias tanto de Europa como del folclor mexicano, lo cual demuestra su versatilidad como compositor. Igual que otros contemporáneos suyos, como Joaquín Rodrigo y Federico Moreno Torroba entre otros, mantuvo una de las más fructíferas amistades con Andrés Segovia, fruto de la cual vio la luz esta pieza para guitarra. La Sonata III fue compuesta y terminada posiblemente a mediados de 1927, y consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Andante (Chanson)*, y *Allegro non troppo*, los cuales se encuentran en las tonalidades de Re menor, Re menor y Re mayor, respectivamente. El primer movimiento consta de una forma sonata con posibles

influencias de la música impresionista francesa, debidas a las enseñanzas impartidas a Ponce por el compositor Paul Dukas (1865 – 1935). El segundo movimiento, *Chanson* (canción), contiene un bello motivo melódico, elegante aunque sombrío, que contrasta con una sección en movimiento *Vivo*, y retorna a una re-exposición nuevamente *cantabile* y modal. El tercer movimiento consiste en una forma *rondó*, con pasajes en los que Ponce, a petición de Segovia, quiso demostrar las posibilidades técnicas y virtuosísticas, aunque elegantes y muy expresivas, que tiene la guitarra.

### **Concierto del Sur**

Mucho se podría decir al respecto de esta obra. El Concierto del Sur es una de las obras del período de madurez de Manuel M. Ponce. Compuesta a petición de Segovia, la obra fue estrenada en Montevideo, Uruguay, en octubre de 1941. Ponce se demoró en componerla durante un período de 10 años aproximadamente, ya que la primera petición para su composición data de 1929, como atestiguan las cartas de Segovia escritas a Ponce. La obra consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Andante* y *Allegro moderato e festivo*. La colaboración entre Ponce y Segovia incluía también la parte de la digitación de las obras para guitarra. Generalmente, cuando Segovia proponía algún cambio de digitación o de escritura, Ponce no tenía inconveniente en aceptarlo, o al menos, no se sabe que objetara oposición alguna. El Concierto del Sur no fue la excepción. A menudo se ha dicho que esta obra contiene fuertes elementos asociados a la música española, particularmente el tercer movimiento. Esto es bastante probable, ya que en la relación epistolar entre Ponce y Segovia, se puede atestiguar como, en ocasiones, Segovia le solicitaba que compusiera utilizando un estilo característico español. Con un contenido de cuartas paralelas, hemíolas, rasgueos, pasajes virtuosísticos, y melodías cautivadoras, entre otras, el Concierto del Sur ha pasado a la historia como uno de los más importantes y emblemáticos conciertos para guitarra que se hayan escrito en el siglo XX.

## Bibliografía

### Libros

- Aldwell, Edward y Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading* (2 Volúmenes). Primera edición, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., EE.UU. 1978 (Vol. I), 1979 (Vol. II).
- Caro Baroja, Julio. *Temas Castizos*. Ediciones Istmo, Madrid, 1980.
- Casares Rodicio, Emilio, ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 Volúmenes. Sociedad General de Autores y Editores. 1999.
- Casares Rodicio, Emilio, ed. *Diccionario de la Zarzuela*, Volumen II. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- Casares Rodicio, Emilio. *Barbieri. Música, fuego y diamantes*. Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española (AC/E), 2017
- Clark, Walter Aaron y William Craig Krause. *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Oxford, University Press, 2013.
- Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Espasa-Calpe. Colección Austral. Tercera edición, 1972
- Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Alianza Música, Madrid, 1988.
- Marco, Tomás. *Historia de la Música Española, 6. Siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1989.
- Pedrell, Felipe. *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Unión Musical Española, Madrid, 1920

- Pedrell, Felipe. *Por Nuestra Música*. Institut de Documentació I D'Investigació Musicològiques Josep Ricart I Matas. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991.
- Prado, Angeles. *La Literatura del Casticismo*. Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1973.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8, Oxford University Press, second edition, 2001.
- Segovia, Andrés. *An autobiography of the years 1893 – 1920*. Translated by W.F.O'Brien. 1976, Macmillan Publishing Co., Inc. New York. Second Printing 1977.
- Stallaert, Christiane. *Etnogénesis y Etnicidad en España. Una aproximación histórico-antropológica al casticismo*. Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1998.
- Unamuno, Miguel de. *En Torno al Casticismo*. Ediciones Cátedra. Letras Hispánicas, Madrid. Segunda edición, 2014

## Artículos

- Attademo, Luigi. “El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo”. Fuentes para la Historia de la Guitarra. *Roseta*, no. 1, 2008. Madrid: Sociedad Española de la Guitarra (SEG).
- Clark, Walter Aaron and William Craig Krause. “Federico Moreno Torroba and Andrés Segovia in the 1920s: A Turning Point in Guitar History”. *Soundboard*, Journal of the Guitar Foundation of America, Vol. 38, No. 3, 2012.
- Mangan, John. “Guitar Manuscripts at Yale. The Segovia Collection, Part I”. *Guitar Review*, No. 104. New York, Winter 1996.
- Moreno Torroba, Federico. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Federico Moreno Torroba el día 21 de febrero de 1935, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1935.

- Salazar, Adolfo. "La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX." *Revista de Occidente*, Tomo XXII, Madrid, 1928.
- Suárez-Pajares, Javier: "Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27". *La guitarra en la historia*, volumen 8. Ediciones de la Posada. Córdoba, 1997.

### Recursos electrónicos

- Clark, Walter Aaron. "Federico Moreno Torroba's Relation with the Franco Regime". *Diagonal*. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music. Proceedings of the Conference "Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936 – 1975". University of California, Riverside, February 18, 2011. Consultado el 21 de Abril del 2019 en: <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Clark.pdf>
- Gimeno, Julio. "Andrés Segovia y la Danza Castellana de Federico Moreno Torroba." Revista digital *Cronopio*. Edición 44, Octubre 21, 2013. Consultado el 26 de Marzo del 2019 en: <https://www.revistacronopio.com/arte-cronopio-8/>
- Hernández Mateos, Alberto. "El pensamiento musical de Antonio Eximeno". *Revista de Musicología*. Vol. 37, No. 1, 2014. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), pp. 307 - 314. Consultado el 05 de Mayo del 2019 en el sitio web de Jstor: <https://www.jstor.org/stable/24245703>
- Krause, William Craig. "Casticismo before and after 1939". *Diagonal*. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music. Proceedings of the conference "Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936 – 1975". Held at the University of California, Riverside, February 18, 2011. Consultado el 21 de Abril del 2019 en: <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Krause.pdf>
- Martínez Del Fresno, Beatriz. "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX". *Revista de musicología* 16, no. 1, 1993. Sociedad Española de Musicología, España, pp. 640 – 657. Consultado el 23 de Abril de 2019 en el sitio web de Jstor: <https://www.jstor.org/stable/20795923>

- Salazar, Adolfo. "El primer centenario de Barbieri. Nacionalismo y casticismo en nuestra música actual". Diario *El Sol*, Madrid, 4 de Agosto de 1923. Fuente consultada el 21 de Abril del 2019 en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, en el sitio web: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000276250&search=&lang=en>
- Vicent, Manuel. "El Pentagrama de Federico Moreno Torroba." Diario *El País*, 14 de Noviembre de 1981. Consultado el 12 de Febrero de 2019 en el sitio web: [https://elpais.com/diario/1981/11/14/sociedad/374540402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/11/14/sociedad/374540402_850215.html).

### **Partituras**

- Moreno Torroba, Federico. *Suite Castellana*. Schott Musik International, Mainz, 1926. Renewed 1954, Schott & Co. Ltd., London. Edition Andrés Segovia. Gitarren-Archiv. GA 104.