

LA MUSICA ESPAÑOLA ANTE HISPANOAMERICA

por

ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE

A pesar de la amplitud abarcada por el título de esta ponencia, podríamos afirmar que, siguiendo las directrices del título genérico de estas «II Jornadas de Andalucía y América», la finalidad principal del presente trabajo se enfoca hacia los compositores españoles que han creado algunas de sus obras sobre las motivaciones derivadas de la poesía en la América española. Y, con una mayor amplitud, para abarcar un más amplio espectro cultural, los compositores de España que se sintieron movidos por la rica temática que la poesía hispanoamericana podía brindarles.

En la anterior Jornada se había tomado, a la inversa, el tema general de los compositores hispanoamericanos que, especialmente en las obras destinadas a voz y acompañamiento, se sirvieron de textos de grandes poetas españoles, elevando con ello un monumental y valioso homenaje a los versos de grandes creadores andaluces o, al menos, en su mayor parte nacidos en esta región meridional de España. Ello nos ha movido a llevar a cabo este trueque en el que poetas y músicos de ambas orillas del Atlántico llegan a realizar una idéntica labor común, pero en la cual los autores de las composiciones poéticas están en las antiguas provincias ultramarinas y los creadores musicales en la orilla de España.

Quizás fuera más fácil y, sobre todo, más abundante el ejemplo en la anterior ponencia. Si se tiene en cuenta que, los desgraciados avatares de la guerra española y su marcha al territorio

americano de muchos poetas hispanos, en un momento brillante de la poesía española cual fue el de la «generación del 27», que ha de crear una hermandad mucho más estrecha entre estos artistas, la proliferación de tal obra había de tener —y tuvo— excelentes frutos que fueron apuntados en el trabajo al cual hemos aludido.

El cambio de vertientes en el enfoque de un problema de colaboración entre estos creadores, en el cual situamos en nuestra nación los que habían de aportar el arte de los sonidos a la creación poética de los escritores de allende el Océano, nos sitúa en un campo de menos posibilidades y más difícil desarrollo, sobre todo, si ha de centrarse en los músicos andaluces.

NOTABLES REPERCUSIONES EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Gutierre de Cetina, el famoso lírico sevillano que brilla en lo madrigalesco, en el siglo XVI, con luz propia y una gran personalidad, estuvo tentado por la aventura americana como otros tantos hombres del sur que vivían en la Sevilla que fue «puerto y puerta de las Indias». Se desplaza a la Nueva España y va a ser uno de los «españoles americanos» que viven la venturosa y atractiva experiencia de aquel ambiente tan diverso y nuevo de las provincias españolas en América.¹

Al nombrar a este gran lírico andaluz nos guía el propósito de hacer patente las conexiones de músicos y poetas en este Siglo de Oro, al mismo tiempo que aludimos a la inspiración despertada en los grandes compositores andaluces y de otras zonas de España hacia una de las más delicadas composiciones, no solamente de aquel siglo, sino también de la poesía española de todos los tiempos.

Ya Gutierre de Cetina nos deja una hermosa y profunda prueba de su amor a la música cuando la valora en aquel famoso

1 A América marcha, concretamente a México, con un procurador general de la Nueva España. Según la versión admitida por Icaza y otros eruditos, allí fue muerto en lance de amor de resulta de unas heridas. El hecho ocurre en Puebla de los Angeles.

soneto dedicado «A una dama que le pidió alguna cosa para cantar»:

*«No es sabrosa la música ni es buena,
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra el punto se desvía;
antes causa disgusto, enfado y pena.*

*Más si a lo que se canta acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría,
de un dulce imaginar la deja llena.*

*Vos que podéis mover al son del canto
los montes, no queráis cantar enojos
ni el secreto dolor de mi cuidado.*

*Quédese para mí solo mi llanto.
Vos cantad la beldad de vuestros ojos.
Conformará el cantar con lo cantado».*

Efectivamente, su célebre madrigal «Ojos claros, serenos», portavoz de las mejores expresiones amorosas de un poeta que vemos, a través de sus versos, como cantor predilecto de hermosos ojos, tendrá la fortuna de que sus creaciones encuentren notable eco en los renombrados músicos que habían de conocer a fondo la obra de este sevillano transplantado a América.

En el «Cancionero de Medinaceli» estudiado y transcrito por Miguel Querol, encontramos el madrigal de los «Ojos claros», que, aunque anónima en el código su música, pertenece a la notable inspiración de Francisco de Guerrero. Nos asegura Querol que esta misma música, «vuelta a lo divino se encuentra en las «Canciones y villanescas espirituales, núm. 34». Miguel de Fuenllana, uno de los tres grandes ciegos de la música española del siglo XVI, la transcribe para vihuela, en su «Orphenica Lyra», editada en Sevilla en 1554, libro V, folio 143. Pueden imaginarse los conocedores de las delicadas composiciones para vihuela y canto de Fuenllana, la exquisita versión que supo imprimir a los versos inigualables de Cetina. Esta versión de Fuenllana fue arre-

glada para canto y piano por el P. Villalba, en «Diez canciones españolas de los siglos XV y XVI», página 28, atribuyéndola erróneamente al otro Guerrero, es decir, a Pedro. El musicólogo inglés Trend, en «Revue Hispanique», tomo LXXI (1927), notó este error y así pudo identificarse, como lo hizo Querol, el verdadero autor de aquella música de la época imperial en la Sevilla proyectada hacia las Indias.²

LOS COMPOSITORES CONTEMPORÁNEOS

Hemos querido tomar como punto de partida el caso excepcional, por varios motivos, de Gutierre de Cetina con el fin de trazar un amplio arco que nos lleve a la música contemporánea española. En ese sentido hemos orientado las ilustraciones de los recitales que acompañan y ejemplifican esta ponencia.

Comienza el programa de canto y piano con tres obras de Domingo Julio Gómez García, compositor y erudito del Conservatorio de Madrid, muerto hace algunos años, que junto a su extraordinaria preparación técnica cuenta con una notable producción que le sitúa en un puesto bastante destacado de los autores de la primera mitad del siglo XX. Consuegro de Joaquín Turina, vive la interesante etapa musical de aquellos años del renacer de nuestra música. Según Federico Sopeña «su mensaje es esencialmente lírico»; circunstancia por la cual quizás el ejemplo de sus canciones, muestra de lo más destacado en la estética de este músico. El año 1934 compone seis poemas líricos para canto y piano sobre textos de la gran poetisa uruguaya Juana de Ibarbouru. Buen ejemplo de su forma de concebir «el lied», cuando se encontraba en plena madurez de su producción.³

La compositora castellanense, Matilde Salvador, representa muy dignamente este quehacer en la región levantina y dedica una obra —«Homenaje a la poesía femenina de América» (1946-

² *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* (siglo XVI), vol. I (Polifonía profana), transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. C.S.I.C. Barcelona, 1949. — Subirá, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Salvat Editoriales. Barcelona-Madrid, 1953.

³ Sopeña, Federico: *Historia de la Música Española Contemporánea*. Ediciones Rialp. 2.ª edición. Madrid, 1976.

1950)—, donde se destaca su admirable compenetración con el interesante movimiento poético que caracteriza a la lírica femenina de Hispanoamérica (especialmente en la zona del Plata) en el presente siglo.

Hábil en el arte de la transcripción y armonizaciones de viejos cantos populares, Salvador Ruiz de Luna traza una antología de arreglos para canto y piano (dedicados fundamentalmente a su mujer, la notable Luisa de Córdoba), de villancicos en lengua castellana, cuya geografía musical discurre desde el solar mexicano al de La Argentina, pasando por el villancico peruano. En Javier Alfonso, antiguo profesor de piano del Conservatorio de Madrid, encontramos temas de inspiración americana, tales como «Capricho en forma de bolero» (1937); «Guajira» (1938), que nos presentan al autor como compositor muy encuadrado en la música tradicional, pero con recursos de la estética de nuestra centuria, sin grandes complicaciones y un buen oficio.

Bastante notable fue la producción de aquel compositor, malogrado para España por la tragedia de la Guerra Civil —que le obliga a exiliarse cuando tenía 38 años de edad—, que fue Salvador Bacarisse. Formó parte de aquella brillante generación, musical, contemporánea del movimiento poético de «el 27» y que para algunos fue la llamada «generación musical de la República». En sus «Tres canciones clásicas españolas», compuestas en 1950, incluye a Gutierre de Cetina.

En el músico barcelonés Juan Comellas (1913), también encontramos, fechadas en 1953, «Seis tonadas de ultramar».

LA MÚSICA DE COLOR, EL ANTILLANO Y EL REFLEJO POÉTICO EN LA DE ESPAÑA

ISAAC ALBÉNIZ, por motivos imperiosos de su tiempo y la poderosa influencia de los restos del imperio colonial, en la Península, sentirá una fuerte atracción hacia los temas de la música de las Antillas y, especialmente, cubanos. Baste recordar su «Rapsodia cubana», op. 66, cuya versión orquestal fue ofrecida en un concierto, el 20 de marzo de 1887. Pertenece a una etapa y una forma no muy trascendente en las obras del gran músico español;

pero hemos de tener en cuenta la notable influencia criolla y, como dice Laplane: «Las blandas inflexiones, y el desequilibrio de su medida, sus caídas sobre vacíos rítmicos en el tiempo fuerte, abre una curiosa perspectiva sobre la destreza con que Albéniz, ya en su época, sabía manejar la cadencia». ⁴ En sus «Dos danzas españolas», incluye en la segunda de ellas la visión, que en Albéniz reviste un empaque señorial, del tango —importado de Cuba y con una fuerte dosis de ascendencia española y gaditana—, reafirmando esta perspectiva musical tan propia de nuestro andaluz, con resonancias antillanas. Obra que figura con el número 164 y compuesta en la etapa que se centra en los inicios del último decenio del siglo XIX.

Una «Habanera» marca la presencia de las influencias ya reseñadas en la composición que ofrece en sus dos versiones —pianística y orquestal— ERNESTO HALFFTER, realizada a mediados de la década de los 40. Nos atreveríamos a decir que es una de las páginas del gran compositor de la «generación del 31» donde aflora con mayor fuerza la ascendencia gaditana heredada a través de su maestro Manuel de Falla.

En las «Piezas españolas» para piano de MANUEL DE FALLA, cabe señalar la significación alcanzada por la que el autor titula «Cubana». En la segunda de dichas piezas se ajusta al esquema de la «guajira», canción criolla incorporada en el siglo XVIII al folklore andaluz. Su predominio fue total y se mantuvo en primera línea de la moda, dentro de los cantos más extendidos por Andalucía la Baja, en los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX. El arte de Falla, como afirma atinadamente Suzanne Demarquez, ⁵ «tiene un peculiar 'abandono', la languidez de su balanceo rítmico a 3/4 y 6/8»; tal combinación consigue lograr un maravilloso efecto en la conocida página del maestro gaditano.

Alguna vez hubo críticos y comentaristas de la obra de Falla que aludieron a la «Habanera» como raíz y origen de la «Cubana».

⁴ Laplane, Gabriel: *Albeniz*. Editorial Noguer, S. A. Barcelona, 1958.

⁵ Demarquez, Suzanne: *Manuel de Falla*. Nueva Colección Labor. Barcelona, 1968.

Indiscutiblemente y por el análisis breve que acaba de transcribirse en el párrafo anterior, puede definitivamente clasificarse como inspirada en la popular «guajira», también originaria de la «perla del Caribe».

Aunque en el caso de XAVIER MONTSALVATGE no se trate de un compositor andaluz, no puede hablarse de la música española contemporánea inspirada en los aires antillanos sin mencionar sus «Cinco canciones negras» para canto y piano y para canto y orquesta, aparecidas entre los años 1945 y 1946.⁶ El texto de Ildefonso Pereda Valdés hallado por el músico en una antología de poesías negras le sirvió de base. Luego sobre una poesía de Alberti, «Cuba dentro de un piano», dará lugar a una canción habanera; así como, el texto de Nicolás Guillén, «Chévere», de matiz más dramático, será motivo de otra de ellas. Estas canciones son «Cuba dentro de un piano», «Punto de habanera», «Canción de cuna para dormir a un negrito» —quizá la más popularizada de todas ellas en la que la maestría del compositor catalán emplea recursos espléndidos, cual los trozos a «Buca chiusa»—, «Canto negro» y «Chévere» han formado lo que Enrique Franco llama «cinco perfectas miniaturas». Regino Sainz de la Maza dejó escrito: «Montsalvatge ha dejado en estas canciones la huella de una naturaleza de músico excepcionalmente dotado. El comentario musical con que ilustra los textos, la transposición de la atmósfera, manifiesta una gran flexibilidad de espíritu y un raro poder de captación». The Times de Londres dice que son «atractivas melodías e imaginativa orquestación».

JOAQUÍN TURINA se siente atraído por esta música hispanoamericana, ya trasplantada a su región andaluza. Lo vemos en la relativa frecuencia con que utiliza la «petenera», canción que muchos estudiosos consideran derivada del «punto de La Habana», o, en todo caso, de aquellos aires antillanos que adquirieron carta de naturaleza en la región andaluza y, de forma especial, en la zona gaditana donde el contacto con los últimos recuerdos del imperio colonial estaban aún más permanentes. Baste mencionar la incluida en el «Fantasma» (del «Canto a Sevilla») o aquella

6 Franco, Enrique: *Montsalvatge*. Publicaciones del M. E. C. Madrid, 1975.

otra que sirve de tema principal al segundo movimiento de la «Sinfonía sevillana». En una de las «Tres danzas andaluzas», op. 8, figura un tango que contiene toda esa agradable y dulce cadencia del baile que, importado de las antiguas colonias, echará profundas raíces en el folklore andaluz, de Andalucía la Baja. En efecto, el tango gaditano que había de tener muchísimas ramificaciones en el folklore andaluz de la zona Sur occidental, en su ascendencia negroide y procedente de las Antillas, marca uno de los muchos fenómenos que, juntamente con la «guajira», «habanera» y otras danzas y canciones enraizaron en nuestro suelo.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, POETISA
Y COMPOSITORA DEL BARROCO AMERICANO

Esta gran figura del siglo XVII, llamada «La monja de México» (1651-1695), presenta una particularidad cual es la de reunir junto al talento literario, las dotes de una mujer consagrada con éxito a la música. Su nombre en el siglo fue doña Inés de Asbaja y Ramírez de Cantillana. De padre vasco y de madre mejicana, así mismo descendiente de españoles, junto a su gran nombradía como poetisa de gran fama debemos señalar la destacada labor que realiza en el arte de la música, donde era muy versada y que cultivó con profundidad. Quizás en la brevedad de esta ponencia no sea oportuno extendernos en su labor como compositora y sí señalar que hubo algunos de sus versos que sirvieron como motivo a compositores de la época. Fue protegida por los virreyes de México, marqueses de Mancera. De singular belleza y a causa de la muerte de su joven prometido decidió ingresar en la Orden Jerónima. Autora de villancicos, loas y comedias, a los cuales puso ella misma la música, con tal destreza que el doctor Ambrosio de la Cuesta dice que causó admiración como maestra de capilla en la música. Publica un primer volumen de sus obras en México y el segundo en Sevilla (1691); el tercero vió la luz en Madrid el año 1700.⁷

⁷ Valbuena Prat, Angel: *Historia de la Literatura Española*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1953. — Bibliografía sobre esta famosa poetisa y música en *Diccionario de la música Labor*. Barcelona, 1954, tomo I.