

La Albolafia

Revista de Humanidades y Cultura



Dossier:

Musicología: Historia y futuro

Coordinado por Judith H. García Martín

LA ALBOLAFIA:
REVISTA DE HUMANIDADES Y CULTURA
Revista científica digital de periodicidad cuatrimestral

Director

Luis Palacios Bañuelos

Edita: La Albolafia: Asociación de Humanidades y Cultura

Colabora: Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos

2016 © La Albolafia: Asociación de Humanidades y Cultura

No se permite la reproducción total o parcial del contenido de la revista, así como su transformación, distribución o comunicación pública salvo autorización expresa.

Publicación editada en Madrid (España)

ISSN: 2386-2491

www.albolafia.com

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Dossier | Musicología: Historia y futuro

Introducción
por Judith H. García Martín 7-9

Ponencias:

Música de cine en España. Crecimiento y consolidación de una disciplina
por Teresa Fraile 11-30

La investigación musicológica de fuentes para la restauración de instrumentos
musicales: un caso de recuperación de órgano romántico 31-52
por Judith H. García Martín

Musicología y recuperación de la práctica musical histórica. Una reflexión
heterodoxa 53-60
por Luis Antonio González Marín

La musicología como ancla de la educación musical: del historicismo al
audiovisual 61-74
por Juan Carlos Montoya

Sonoridades femeninas en el cine español de los años sesenta: estereotipos de
género y elementos musicales 75-96
por Virginia Sánchez Rodríguez.

Como una ola: las dificultades de crecer y estabilizarse para músicas y
musicólogas 97-110
por Laura Viñuela Suárez

Crónicas:

Iniciativa, ilusión y puesta en práctica: Estival Cuenca o cómo iniciar un festival
musical en tiempos de crisis y no morir en el intento 111-126
por Marco Antonio de la Ossa.

Nuevos escenarios tecnológicos a través de *flipped classroom* en la educación
musical de los futuros docentes del siglo XXI 127-135
por Sonsoles Ramos Ahijado.

Miscelánea

Acercamiento bibliográfico a las relaciones hispano-británicas durante la Guerra
Civil Española 139-157
por Carlos Pulpillo Leiva

Reseñas bibliográficas

RODRIGO, J. <i>La guerra fascista</i> , por Carlos Pulpillo Leiva	161-162
RUÍZ MANJÓN, O.: <i>Algunos hombres buenos</i> , por Pablo Martínez García	163-164
G. SUMILLERA, R. y MARTÍNEZ-DUEÑAS, J. L.: John Knox, <i>El primer toque de la trompeta contra el monstruoso gobierno de las mujeres</i> , por Águeda García Garrido	165-168
MARTÍNEZ, S. y FOUCE, H.: <i>Made in Spain</i> , por Teresa Fraile	169-172
OLARTE, M.: <i>Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la oralidad en España</i> , por Antonio Ezquerro	173-176
LEZA, J. M.: <i>La música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII</i> , por Alberto Hernández	177-179

Novedades

<i>La Casa de Viana y la Cortes Española (1875-1931)</i> de Luis Palacios Bañuelos y Juan José Primo Jurado	183-184
--	---------

Colaboradores del Dossier

Colaboran en este Dossier	185-186
---------------------------	---------

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de <i>La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura</i>	187-188
---	---------

Números anteriormente publicados	189
----------------------------------	-----

Musicología: Historia y futuro

Dossier

INTRODUCCIÓN

Cuando recibí la invitación para colaborar coordinando un número de la revista *La Albolafia* dedicado a la disciplina musicológica, no pude por menos que recordar aquella película, *Para qué sirve un oso* (2011), en la que el actor Gonzalo de Castro encarna a un zoólogo que busca la presencia de osos en Asturias para salvar las masas forestales que constituyen su hábitat. Está muy lejos de mi intención pretender que la Musicología sirva para salvar nada ni a nadie, pero el recuerdo de esa película me hizo plantearme qué visión quería ofrecer de esta materia en una revista como la presente, dedicada a la *Cultura y Humanidades*, para lo cual me hice la inevitable pregunta: ¿para qué sirve un musicólogo?

Lejos quedan ya los años en los que un estudiante de Musicología debía responder a preguntas desconcertadas como “¿Perdón, Psicología?” o, “¿Eso se estudia?”. Actualmente no sólo es una carrera consolidada sino que, según ha informado recientemente el diario de tirada nacional *El País*, es uno de los grados con mayor tasa de empleo, teniendo como vecinas en este índice a titulaciones como Fisioterapia o Ingeniería Industrial. Sin entrar en los posibles motivos que justifiquen un hecho tan insólito como que una carrera de humanidades conviva codo con codo con las ingenierías en una clasificación de tasa de empleo, en este número de *La Albolafia* sí queremos dar visibilidad a esta disciplina y resaltar el hecho de que los conocimientos que de ella se derivan tienen más ámbitos de aplicación de los que *a priori* pudiera parecer.

Y es que la Musicología como tal (no hablamos aquí de la teoría o el pensamiento musical) hunde sus raíces en las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX, cuando empezaron a emplearse términos como *Tonwissenschaft*, *Musikwissenschaft* o *Musikforschung* para referirse a toda ciencia que abordase el fenómeno musical. Desde entonces el ámbito que abarca su estudio no ha dejado de ampliarse, y así lo refleja una titulación que en España es muy joven (se instala en las universidades a finales de los años 80 del siglo pasado), en la que a las originarias y tradicionales materias de historia y análisis musical se han ido incorporando paulatinamente otras como Tecnología Musical, Música y género, Músicas populares urbanas, Crítica musical, Música y medios de comunicación, Gestión cultural, Musicología aplicada a la Didáctica o Musicoterapia. Esta evolución de los intereses de la disciplina se refleja así mismo año tras año en la elección de los temas para los trabajos de fin de grado por parte de los alumnos, en los que conviven investigaciones relacionadas con la historia de la afinación, la catalogación de fuentes, el folklore, los discursos de poder en torno a la música, la didáctica, la organología, la música en los medios audiovisuales, y un largo etcétera.

Con esta diversidad en mente, al tiempo que con la consideración de que este número de *La Albolafia* pueda resultar útil tanto a expertos en la disciplina como a los no familiarizados con ella, hemos recibido interesantes propuestas que, de algún modo,

reflejan algunas de las actuales preocupaciones de este campo de conocimiento a las puertas del próximo congreso de la Sociedad Española de Musicología, el noveno en su historia, titulado *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, que tendrá lugar el próximo mes de noviembre de 2016 en la Universidad Autónoma de Madrid.

Desde este enfoque, que pretende buscar aplicaciones prácticas y actuales de la Musicología, consideramos que no podían faltar reflexiones sobre la docencia, tanto en Educación Infantil, como Primaria y Secundaria. Siendo esta una de las aplicaciones profesionales más habitual del egresado en el grado de Musicología (o de Historia y Ciencias de la Música, según la universidad o conservatorio), no podían faltar aportaciones como las de Juan Carlos Montoya y Sonsoles Ramos Ahijado, ambos musicólogos, docentes y especialistas en didáctica. Si el primero reflexiona sobre la necesidad de integrar los conocimientos derivados del estudio musicológico con el quehacer diario de un profesor de música, la segunda (ya en la sección Miscelánea) proporciona una visión de cómo desarrollar proyectos de innovación docente en la universidad, haciendo que el estudiante del Grado en Maestro (tanto en Educación Infantil como Primaria) sea capaz de generar sus propios recursos didácticos (en este caso, la creación de un videojuego con contenidos musicales), y aplicarlos poniéndolos a prueba en el aula durante sus prácticas de campo.

Sin duda otro de los campos que recientemente está recibiendo mucha atención por parte de la Musicología es el de la música aplicada en los medios audiovisuales. Su presencia en la radio, internet, la televisión, los videojuegos o el videoclip son algunos de los aspectos que actualmente se estudian en este ámbito. Pero el que sin duda se ha llevado la palma hasta el momento ha sido el cine, y por ello contamos en este número con dos interesantes reflexiones. Por un lado, la de Teresa Fraile Prieto, quien hace una completa revisión acerca del estado de la cuestión en este campo. Y por otro la de Virginia Sánchez Rodríguez acerca de la representación musical de la mujer y su papel como intérprete en el cine del desarrollismo español.

Y precisamente siguiendo este hilo, y en consonancia con los crecientes estudios sobre música y mujeres, música y género, y musicología feminista, cabe destacar la aportación de Laura Viñuela Suárez quien, a través de la metáfora del movimiento de vaivén de una ola, en alusión a la canción de Rocío Jurado, realiza un repaso del intermitente protagonismo de la musicología feminista centrándose en la situación española actual, reflexionando además acerca de las dificultades que encuentran las mujeres músicas a la hora de crecer artísticamente.

Una de las labores más gratificantes para el investigador musicólogo es, sin duda, que el resultado de su trabajo vea la luz o, mejor dicho, el sonido. Y es que ver materializarse nuestras investigaciones en aquello que es objeto de nuestro estudio, la propia música, ha de ser uno de los fines últimos en nuestra disciplina. Por ello resulta interesante el artículo aportado por Luis Antonio González Marín, intérprete experimentado, quien reflexiona sobre la necesidad de que músicos y musicólogos acerquen sus posturas, compartan trabajos o, incluso, sean una misma persona. Siguiendo este planteamiento encuadramos

precisamente el estudio de quien firma también estas líneas, que expone un ejemplo de cómo la recuperación y el estudio de fuentes documentales condujo a la restauración de un instrumento relevante y a la recuperación de su presencia en la vida concertística de la ciudad de Salamanca. Por último, Marco Antonio de la Ossa explica en el apartado de Miscelánea cómo su experiencia en gestión cultural le condujo a fundar (y mantener en su actual cuarta edición) uno de los festivales musicales más destacados en España: Estival Cuenca.

No cabe duda de que aquí faltan muchos temas y nombres absolutamente relevantes en el panorama actual de la Musicología española, ausencia que tan sólo podemos justificar por la necesaria limitación en la extensión de este número. Pero para conocer a algunos de ellos, tan sólo tenemos que echar un vistazo a los colaboradores de las comisiones de trabajo formadas en el seno de la SEDEM (Sociedad Española de Musicología), como las dedicadas a las áreas de arqueología musical, música y prensa, música y artes escénicas, música y lenguajes audiovisuales, bandas de música y, por último, música y estudios americanos. Sus integrantes serán sin duda bienvenidos en futuras colaboraciones. Y sólo me resta agradecer a los autores de este número y a los comités científico y editorial de esta revista su dedicación que, esperamos, se haya traducido en un volumen de interés para todos.

Judith Helvia García Martín
Universidad de Salamanca

MÚSICA DE CINE EN ESPAÑA: CRECIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE UNA DISCIPLINA

Teresa Fraile Prieto
Universidad de Extremadura

RESUMEN:

Estas páginas pretenden ser una muestra y una prueba de la sorprendente consolidación del interés por la música de cine en el ámbito musicológico español. Si bien hace dos décadas podía afirmarse que ésta era una temática muy minoritaria, a estas alturas de siglo son múltiples los encuentros, trabajos de investigación, monografías, asignaturas regladas y grupos científicos que se aglutinan en torno a este tema. Cabe afirmar que los estudios sobre música de cine en nuestro país han pasado a un segundo estadio y se han establecido entre las materias de investigación con cierto arraigo.

ABSTRACT

These lines meant to be an evidence of the surprising consolidation of the interest in film music into Spanish musicology. While two decades ago it could be said that this was a very minor issue, at this point of the century there are multiple meetings, researches, case studies, subjects and scientific groups clustered around this topic. It can be argued that studies of film music in our country have risen to a second level and have been established as a deeply rooted research.

PALABRAS CLAVE: *Música audiovisual, musicología, composición, cine español*

KEYWORDS: *Audiovisual music, musicology, composition, Spanish cinema.*

1.- INTRODUCCIÓN: LOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICA DE CINE

La atención que despierta la presencia de la música en el medio audiovisual, tanto en el ámbito académico como en el plano social, no es gratuita, sino que responde a varias causas. En primer lugar acompaña a un fenómeno contemporáneo por el cual la proliferación y multiplicación de las pantallas en el entorno cotidiano conduce

a un crecimiento gradual de la escucha de la música inserta en productos audiovisuales. Podría decirse que la multiplicación de las pantallas, la “pantallización” del contexto social, implica un necesario cambio en los hábitos de escucha, que cada vez más se realiza acompañada de la visión, en un marco audiovisual. Bajo esta premisa, no resulta extraño que el interés de los estudios académicos bascule hacia los inevitables cambios sociales.

Al mismo tiempo, la musicología abre sus miras hacia una cada vez más

manifiesta interdisciplinariedad, ya planteada desde un propósito teórico pero progresivamente concretada en estudios específicos, más aún cuando la musicología española poco a poco va completando su labor de reconstrucción del patrimonio musical hispano y comienza a mirar hacia otros objetos de estudios relacionados con el mercado y los movimientos sociales derivados de fenómenos musicales.

A estos factores se une una circunstancia determinante relativa al propio entorno de la creación musical: la consolidación paralela de la composición de música de cine española, que ha visto mejorar tanto las condiciones productivas y las posibilidades técnicas, fruto de la globalización del mercado, como la formación y versatilidad de nuestros músicos. Puede decirse, de hecho, que la labor compositiva de los músicos españoles en la actualidad no tiene nada que envidiar a la de compositores de países a la cabeza del mercado cinematográfico y prueba de ello es que la banda sonora musical de muchas producciones hollywoodienses ya tiene sello español.

Echando una mirada al pasado de la historiografía sobre sonido y música en los medios audiovisuales españoles, uno puede darse cuenta de que este es un campo de estudio relativamente reciente. Aunque es cierto que es posible encontrar algunos textos sobre este tema desde la década de 1930, escritos la mayor parte de ellos por compositores de música de cine en el marco de eventos cinematográficos, no pueden considerarse estas contribuciones como material de investigación, sino más bien como interesantes fuentes que ayudan a entender la forma en que estos

compositores trabajaron y reflexionaron sobre la materia. De hecho, gran número de las publicaciones realizadas hasta el siglo XXI no pertenecen al ámbito académico, sino a la esfera de la divulgación. De ahí que la bibliografía inicial tienda a la enumeración sin reflexión crítica y otorgue preeminencia al contexto internacional sobre el español.

No es hasta finales de 1980, y especialmente durante la década de 1990, cuando la relación de la música y la imagen se convierte en un tema de investigación académica y el empeño de algunos autores sienta las bases para el extraordinario auge que experimenta este campo en los primeros años del presente siglo, auge que continúa hasta nuestros días.

Los inicios de este campo de estudio se caracterizan por la atención exclusiva a la música de cine. Incluso si las investigaciones se desarrollan en un contexto multimedia, en el que la música está presente en la televisión, los videojuegos y posteriormente en el proceso de desarrollo de Internet, una aplastante mayoría de las publicaciones se han ocupado de música de películas y del trabajo de varios compositores de cine. Esto es fácil de entender si tenemos en cuenta que la gran mayoría de los estudios sobre la música y medios audiovisuales en España fueron publicados primeramente por académicos procedentes de la historia del arte y de los estudios sobre medios de comunicación, por lo que la primera aproximación se realiza desde la teoría del cine. Además, en ese momento el cine ya era considerado un arte serio, susceptible de ser abordado en un departamento de historia del arte, algo que sigue siendo difícil para otros medios audiovisuales,

como la televisión, el videoarte o los videojuegos.

La Musicología se convirtió en una titulación en la universidad española contemporánea a finales de la década de 1980. Los primeros años de esta disciplina en España se caracterizan por el desarrollo de metodologías tradicionales de investigación, centrándose en una necesaria recuperación del patrimonio musical nacional, la elaboración de biografías de compositores e intérpretes y la edición y el análisis de las partituras. Por lo tanto, pasaron varios años antes de que la relación de la música y la imagen pudiera ser tomada en consideración. En este contexto, no es de extrañar que las primeras etapas de la investigación en música y audiovisual fueran consagradas exclusivamente al cine y se centraran en la relación teórica de la música con el cine, la revisión de los textos de autores clásicos (Eisenstein, Colpi, Balazs, etc.), y especialmente en la reconstrucción de la historia de la música de cine español y en la recuperación de un patrimonio hasta entonces abandonado por completo, un trabajo que continúa hasta el día de hoy.

En el cambio de siglo este panorama comenzó a cambiar. El creciente interés por el sonido y la música en la producción audiovisual ha dado lugar a una gran cantidad de investigaciones desde diferentes perspectivas y campos de estudio. Al mismo tiempo, incluso si la música de cine sigue siendo el asunto principal, actualmente es común encontrar contribuciones sobre video musical, música y televisión, música y videojuegos, etc., una situación que es el resultado de la escena interdisciplinar actual y que permite un enriquecimiento constante de esta disciplina.

Al mismo tiempo, a raíz de la mencionada implantación de la Musicología en el contexto universitario español, las iniciativas individuales en cuanto a la investigación y la difusión fueron viéndose apoyadas por el respaldo institucional, de modo que la enseñanza reglada incluyó entre sus contenidos el estudio de la música en el audiovisual desde perspectivas tan dispares como la comunicación audiovisual, la sociología, la estética o la musicología. Hoy en día se cuenta con asignaturas relativas a la música en los medios de comunicación en la mayor parte de las universidades españolas, en concreto en todos los Grados de Musicología, así como de asignaturas de composición para el medio audiovisual en los conservatorios. No obstante, ha habido que paliar las antiguas carencias, pues en un comienzo la universidad adoleció de poca presencia de la música para audiovisual, sobre todo en los estudios de Musicología. Igualmente aún se detectan carencias en los estudios de Comunicación Audiovisual, donde predomina el estudio del sonido (que sí cuenta con asignaturas específicas) y no tanto de la música.¹

Llegados a este punto conviene llamar la atención sobre un aspecto muy destacado del asentamiento de la disciplina, como es la proliferación de congresos científicos por toda la geografía española, que no por abundantes han visto disminuir su número de asistentes. Al contrario, al tiempo que la temática se afirma, van

¹ Para más información sobre la evolución del estudio del sonido y la música de medios audiovisuales en el Estado español véase López, Joaquín. "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión". *Tripodos*, 26, pp. 53-66. <http://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/187675/244549>

creciendo las propuestas de participación con investigaciones concretas, que también cobran cada vez más fuerza en encuentros de temáticas más generalistas como el Congreso de la Sociedad Española de Musicología – SEdeM. No en vano, la propia Sociedad de Musicología española cuenta ya con un grupo de trabajo sobre “Música y lenguajes audiovisuales”.

En el ámbito universitario es precursor el Simposio *La creación musical en la banda sonora*, que va por la novena edición y se ha celebrado desde 2002, mayoritariamente en la Universidad de Salamanca, si bien después ha tenido ediciones en la Universidad de Oviedo, en la Universidad Complutense y en la Universidad de Extremadura. Posteriormente surgió el *Congreso de Música y Cultura Audiovisual* que en 2016 realizó su tercera edición en la Universidad de Murcia y que ha contado con reputados ponentes como Nicholas Cook o Michel Chion, además de invitar siempre a un nutrido grupo de compositores. En 2016 también se celebra el *IV Encuentro “Lo sonoro en el audiovisual”*, en el marco del Festival de Cine de Alicante y en la sede de la Universidad de Alicante. Junto a ellos, en el TecnoCampus de Mataró tuvo lugar en 2015 *Perspectiva Sonora. I Congreso Internacional sobre Sonido, Silencio e Imagen*, que reunió a un considerable número de investigadores. Además de estos, el *Seminario Internacional sobre Música Incidenta*, ligado a varios proyectos de investigación nacional y celebrado en la Universidad de Salamanca, está consolidándose como un nuevo foro de interesante actividad en torno al tema.

2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN: PANORAMA BIBLIOGRÁFICO

Para tomar conciencia de forma ajustada de la evolución de la disciplina, resulta oportuno retrotraerse hasta el surgimiento de los primeros escritos y realizar una panorámica sobre la bibliografía existente en nuestro país, si bien no exhaustiva, estructurada por el tipo de material bibliográfico y por la temática que aborda.

Aunque las reflexiones acerca de la música como elemento cinematográfico aparecieron junto a las propias teorías del cine, los escritos específicos de carácter teórico, en cambio, surgen algo más tarde, con la llegada del llamado cine sonoro y con algunas figuras pioneras en el terreno internacional como Kurt London, Adorno y Eisler, Manvell y Huntley. Pero en España hemos de esperar casi hasta los años sesenta, si bien las primeras aproximaciones provienen de disciplinas ajenas a la música o se limitan a monografías específicas y, como ya se ha mencionado, no es hasta los ochenta cuando acceden al contexto académico.

En España el pionero es el compositor Salvador Ruiz de Luna, que en 1959 hace la primera reflexión editada como libro sobre la música de cine. *La música en el cine, la música para el cine*² es una pequeña obrita de 32 páginas escrita con motivo del *III Curso de Estudios Fílmicos del Cine Club de San Sebastián*, con la dedicatoria “A la profesión cinematográfica en el XXV aniversario de mi ingreso en su seno”. Al mismo tiempo hay que mencionar a Rafael Martínez

² RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. San Sebastián: [s. ed.], 1959.

Torres, que fue el primer compositor que se formó específicamente para la composición cinematográfica, concretamente en Italia, y que publicó su ensayo *Medios expresivos del cine: la música*, premiado por la Dirección General de Cinematografía en la revista *Espectáculo*, en varios números que aparecen de enero a noviembre de 1956.

Respecto a los estudios generales, uno de los problemas con los que se encuentra la música de cine es que muchos de los estudios y bibliografía pertenecen al ámbito de la divulgación, por lo cual existen reticencias a la hora de considerarlos en ámbitos académicos y en algunos casos son poco rigurosos. Esto ocurre con algunas de las obras tratadas a modo de diccionario, la mayoría de las cuales se limitan al contexto norteamericano y, en menor medida, al europeo, sin tratar el caso español. La más interesante es de Roberto Cueto, *Cien bandas sonoras en la historia del Cine* (1996), cuya introducción es una aproximación sintetizada a las funciones y clasificación de la música³.

Del género divulgativo existe diversidad de volúmenes. A modo de diccionario, *Los grandes músicos del Cine* (1993), de Fernando Moya, hace una revisión de cien músicos relacionados con el cine, ya sean éstos compositores o intérpretes que han aparecido en pantalla. Igualmente, *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos* (1996), de José María Benítez y Luis Miguel Carmona puede ser un punto de partida para un conocimiento básico de los compositores. De este último y prolífico autor aparecen, en la misma línea, *Diccionario de compositores*

cinematográficos en el año 2003, *La música en el cine español* en 2007, recogiendo también enciclopédicamente los nombres más folklóricos y castizos de nuestra cinematografía, y el más reciente *Música & cine: Las grandes colaboraciones entre director y compositor* donde da un repaso repleto de anécdotas por las colaboraciones entre muy diversos directores y sus compositores de cabecera. Finalmente cabe citar, quizá como una de las más exhaustivas de las obras a modo de diccionario, el libro de Joan Padrol, *Diccionario de bandas sonoras* (2007).⁴

De temática delimitada al género del musical, aunque también con un carácter descriptivo para un público no especializado, son las ediciones de Munsó Cabús, primero *El cine musical, I. 1927-1945* y *El cine musical, II. 1945-1997*, aparecidas en 1997, y más tarde *Diccionario de películas. El cine musical*, aparecido en el año 2006. A estos se añade el reciente *El cine musical USA* escrito por Ricardo Aldarondo y José Miguel Beltrán.⁵ Entre otros de temática específica está *Cine y*

⁴ MOYA LORENTE, Fernando. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books, 1993; BENITEZ, José María; CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper, 1996; CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2003; CARMONA, Luis Miguel. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel, 2007;

CARMONA, Luis Miguel. *Música & cine: Las grandes colaboraciones entre director y compositor*. Factoría del Sur, 2016;

PADROL, Joan. *Diccionario de Bandas sonoras*. Barcelona: Pujol & Amado S.L.L., 2007

⁵ MUNSÓ CABÚS, Juan. *El cine musical, I. 1927-1945*. Barcelona: Film Ideal 2000, 1997;

MUNSÓ CABÚS, Juan. *El cine musical, II. 1945-1997*. Barcelona: Film Ideal 2000, 1997;

MUNSÓ CABÚS, Juan. *Diccionario de películas. El cine musical*. Madrid: T & B editores, Movieguía, 2006;

ALDARONDO, Ricardo; BELTRÁN, José Miguel. *El cine musical USA*. Donostia Kultura, 2013

³ CUETO, Roberto. *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.

jazz, de Carlos Aguilar, aparecido en 2014 y *El flamenco en el cine*, de Eugenio Cobo.⁶

En la bibliografía española, desde los años ochenta existe una serie de manuales concernientes a la teoría e historia de la música cinematográfica. Suelen alternar la estructura tripartita, historia – estética – práctica (en distinto orden) presente en los manuales internacionales y también en los españoles, si bien otras veces sólo aparece una parte de estética y otra de historia. Es el caso de los pioneros *Música y Cine* de Valls Gorina y Padrol, de 1986 y, compilado por el mismo Padrol, *Evolución de la banda sonora en España*, donde el análisis dedicado a la banda sonora en España es algo más exhaustivo⁷.

Desde estos primeros volúmenes son varios los libros que han abordado la historia de la música de cine, por ejemplo, entre los más recientes y ligado al *Fimucité*, el *Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife*, *Tócala otra vez*, *Oscar: un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados*, una compilación de varios autores aparecida en el 2011.⁸

Uno de primeros investigadores españoles dedicados a la música cinematográfica fue Carlos Colón Perales, que comenzó a publicar varios trabajos

sobre el tema hace casi cuarenta años. Se inició con una completa tesis sobre Rota - Fellini, pero su obra más conocida es el manual *Historia y teorías de la música en el cine. Presencias afectivas*, publicado en 1997, que amplía el recorrido histórico que realiza en *La imagen visitada por la música*, haciendo un mayor hincapié en la música de Hollywood. La segunda parte de este libro, de Manuel Lombardo y Fernando Infante, resulta interesante porque resume por tendencias las principales teorías que se han expuesto sobre música cinematográfica.⁹

Otro de los grandes nombres del estudio de la banda sonora es Alejandro Pachón Ramírez, quien escribe en 1992 *La música en el cine contemporáneo*, reeditado y actualizado en 1998, donde se dedica una interesante segunda parte a la música cinematográfica en España hasta nuestros días. La tesis doctoral de la que es extracto, dedicada a José Nieto, trata el tema con el rigor científico de un trabajo académico, mientras ésta pretende un acercamiento más ameno a aspectos históricos de la música de cine. Posteriormente Pachón edita *Música y Cine: géneros para una generación*, un particular homenaje con tintes autobiográficos que es, en realidad, un personal recorrido por la música en el cine, guiándose por géneros, pero retratando al aficionado a la banda sonora, su contexto de desarrollo y la evolución en España de la música de cine¹⁰.

⁶ AGUILAR, Carlos. *Cine y Jazz*. Madrid: Cátedra, 2014;

COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine*. Signatura Ediciones de Andalucía, 2013.

⁷ PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Salvat, 1986. Biblioteca Básica Salvat, 99; VV. AA. (PADROL, Joan). *Evolución de la banda sonora en España: la música cinematográfica de Carmelo Benaola*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1986.

⁸ MÉRIDA, Pedro J.; ORDÓÑEZ, Miguel (coord.). *Tócala otra vez, Oscar: un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados*. Ilarion Ediciones, 2011.

⁹ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

¹⁰ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992. [2ª edición ampliada en 1998]; PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz:

Por su parte, el crítico de bandas sonoras Conrado Xalabarder es autor de la *Enciclopedia de las bandas sonoras* (1997), así como de *Música de cine. Una ilusión óptica* (2006) y *El guion musical en el cine* (2013)¹¹, donde aborda la banda sonora desde la narrativa cinematográfica, incluyendo su clasificación y funcionamiento. Como obras generales es necesario citar también *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*, de Víctor León, así como *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras* de Herberto y Sergio Navarro, publicados en 2002 y 2003 respectivamente¹².

En España son menos habituales los estudios relativos a la estética y teoría de la música de cine, por partir normalmente de ámbitos académicos. Dentro de la tendencia teórica destaca la obra de Gertrudix Barrio *Música y narración en los medios audiovisuales* (2003), que parte de las teorías de comunicación, así como *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* escrito por el compositor Alejandro Román. Con un sello muy académico y un estupendo análisis teórico a estos libros debe sumarse la obra de Josep Torelló *La música en las Maneras de representación cinematográfica*, que aborda sin tapujos la

presencia de la música en los distintos modelos filmicos.¹³

El autor que más ha profundizado en la música y el audiovisual como lenguaje estético es el profesor Jaume Radigales, cuya obra realiza una aproximación muy ligada a los contextos contemporáneos de comunicación, enlazándolos con la estética propiamente dicha. En *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*, del 2000, *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*, del 2002, *La música en el cinema*, del 2007, y *De Plató a Lady Gaga. Estètica i comunicació de mases*, de 2011, trata de un modo riguroso aspectos como el significado de la música y la expresión en la música, relacionándolos con el medio cinematográfico¹⁴.

Una de las principales carencias del estudio científico de la música en el cine en España hasta principios de este siglo fue precisamente la falta de relación con los estudios ya realizados en el extranjero. A esto se añade un desconocimiento de muchos de los teóricos fundamentales del tema. Aun así, debemos señalar algunas traducciones que sí se han realizado de autores extranjeros, en primer lugar el

Festival Ibérico de Cine/ Diputación de Badajoz, 2007.

¹¹ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997; XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006; XALABARDER, Conrado. *El guion musical en el cine*. MundoBSO, 2013

¹² LEÓN, Víctor. *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*. Cáceres: Asociación Cinéfila Re Bross, 2002; NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y Sergio. *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

¹³ GÈRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003; ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008; TORELLÓ, Josep. *La música en las Maneras de Representación cinematográfica*. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius. Colección Transmedia XXI, 2015.

¹⁴ RADIGALES, Jaume. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: Facultat de Ciències de la comunicació Blanquerna. 2000; RADIGALES, Jaume. *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípod. Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2002; RADIGALES, Jaume. *La música en el cinema*. Barcelona: UOC, 2007; RADIGALES, Jaume. *De Plató a Lady Gaga. Estètica i comunicació de mases*. UOC, 2011

celebérrimo libro de Adorno y Eisler¹⁵, que está traducido desde el año 1976 (y ha sido reeditado en 2007). También están traducidas algunas de las obras que el prolífico autor francés Michel Chion ha dedicado al sonido en el audiovisual, como *La música en el cine* (1997) y *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1998)¹⁶. Además debemos añadir la obra de Russell Lack *La música en el cine* (1997)¹⁷, que trata el papel de la música en el cine a través de su relación con diferentes conceptos como el tiempo o los aspectos sociológicos.

El interés por la música en la industria cinematográfica queda patente en las obras bibliográficas consagradas a las técnicas de la música de cine, y que en muchos casos pueden ser útiles para subsanar la distancia entre el director sin conocimientos de música y el compositor. Rafael Beltrán Moner es el autor en 1984 del primer manual práctico para *La ambientación musical* en los medios audiovisuales, reeditado en el año 91, que aun siendo un acercamiento con conceptos demasiado simplificados, da unas ideas básicas bien organizadas¹⁸. Tras él han venido muchos más, algunos de carácter exclusivamente técnico como *Tecnologías en la composición de bandas sonoras*

de Francisco Javier Torres Simón, editado en 2011¹⁹.

En cuanto a la bibliografía sobre músicos españoles para cine, abundan los artículos y entrevistas a compositores, y en los últimos años han aparecido varios libros sobre músicos. Las biografías dedicadas a músicos de generaciones precedentes aún denotan bastante confrontación entre el concepto de músico cinematográfico y músico de concierto, menos presente al abordar el trabajo de músicos más jóvenes. El precedente sobre esta temática lo sentó la obra de Colón Perales *La música cinematográfica de Joaquín Turina*, de 1984, donde se recoge el pensamiento acerca del medio en una época tan temprana como son los años treinta y cuarenta²⁰. Del año 86 es la segunda parte del ya citado *Evolución de la banda sonora en España* dedicado a Carmelo Bernaola. Joan Padrol escribe dos años después un estudio sobre Antón García Abril, al que seguirá el más reciente *Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión* a cargo de Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio en 2003²¹. Son reseñables, asimismo, *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine* de 1994, que debemos a Josep Lluís i Falcó y *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*, obra de Joaquín López de 2007, muy

¹⁵ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976. (1ª edición New York, 1947);

ADORNO, Theodor W. *Composición para el cine/El fiel correpetidor*. Madrid: Akal, 2007.

¹⁶ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997; CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1998

¹⁷ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997)

¹⁸ BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984 [2ª edición 1991].

¹⁹ TORRES SIMÓN, Francisco Javier. *Tecnologías en la composición de bandas sonoras*. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2011.

²⁰ COLÓN PERALES, Carlos. *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.

²¹ HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo. *Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2003;

PADROL, Joan. *Antón García Abril*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda/ Diputación Provincial de Sevilla, 1988.

destacable por su rigor científico y musicológico, y por la labor patrimonial del trabajo con el epistolario del músico²².

No resulta habitual encontrar obras que se centren en los compositores de un territorio o en compositores españoles concretos pero existe el caso de *Compositores vascos de cine*, en el cual varios autores acometen la tarea de realizar un trabajo de divulgación, en algunos casos de investigación más profunda (concretamente las secciones del Lluís i Falcó), sobre aspectos generales y un recorrido histórico por los compositores vascos²³. Antonio Sempere es responsable de uno de los últimos libros dedicados a un músico de cine de la generación contemporánea, con la obra del 2002 *Roque Baños. Pasión por la música*²⁴.

Mención aparte merece el caso del compositor José Nieto, buen ejemplo de lo que significa la comprensión del estudio de la música con relación al medio que lo soporta, en este caso el cine. Además de ser un empedernido difusor de la música de cine y sus técnicas, ha hecho un esfuerzo por resucitar las músicas de autores clásicos. A él debemos *La música para la imagen. La influencia secreta*²⁵ (1996, reeditado en 2002), una obra clave sobre las técnicas

musicales, las funciones y los usos, con vocación práctica tanto para el análisis como para compositores en activo. Sobre su labor como músico en 1986 aparece ya *José Nieto. Orgullo y humildad de un artesano*, de Fernando Lara²⁶. Rosa Alvares realizó una biografía en 1996 repasando su trayectoria profesional, con anexos sobre su faceta de director de orquesta y declaraciones de profesionales que han trabajado con él: lo más interesante es el análisis musical que realiza Julio Carlos Arce Bueno, porque es una de las pocas obras que recogen un estricto análisis de las técnicas, incluyendo partituras²⁷.

Como obras consagrada monográficamente a otros autores de fuera de nuestras fronteras, destacan en primer lugar los libros dedicados por Carlos Colón a *George Gershwin y Leonard Bernstein* (1991), *Jerry Goldsmith* (1993), y a *John Barry* (1995)²⁸. También existe una biografía muy completa de José M^a Latorre sobre *Nino Rota* (1989). A ellas se añade el monográfico que la Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema edita en el año 2000, *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*, de Joan Bosch i Hugas. Merece la pena hacer hincapié en el volumen *Música, Cine e Historia. Ennio Morricone*, publicación del 2001, resultado de la tesis doctoral de

²² LLUÍS I FALCÓ, Josep; LUENGO SOJO, Antonia. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia/ Editora Regional Murciana, 1994;

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007

²³ SOJO, Kepa (ed.). *Compositores vascos de cine*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2007. Zinemastea Bilduma, 1.

²⁴ SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Ocho y Medio/ 15 Semana de Cine de Medina del Campo, 2002.

²⁵ NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1^a edición 1996).

²⁶ LARA, Fernando. *José Nieto. Orgullo y humildad de un artesano*. Madrid: Revista Autor, 22, SGAE, 1988.

²⁷ ALVARES, Rosa; ARCE, Julio. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996.

²⁸ COLÓN, Carlos. *George Gershwin y Leonard Bernstein*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1991; COLÓN, Carlos. *Jerry Goldsmith*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1993; COLÓN, Carlos. *John Barry*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1995.

Javier Rodríguez Fraile.²⁹ Otros volúmenes más recientes son *Jerry Goldsmith. Música para un camaleón*, por Christian Aguilera, *John Williams: Vida y obra* por Amador Valverde y *Miklós Rózsa. Una vida, dos pasiones* por Antonio Piñera.³⁰

Otro capítulo interesante son las entrevistas a los músicos mismos pues, a pesar de la conocida dificultad de los propios compositores para hablar de su música, siempre resulta revelador acercarse al carácter del compositor y a su concepción. Han aparecido varias ediciones con entrevistas a músicos de cine. En 1998 se publica un libro de Joan Padrol de entrevistas a múltiples compositores cinematográficos (los españoles Bernaola, García Abril, Alejandro Massó, Xavier Montsalvatge, José Nieto, Antonio Pérez Olea, Joan Pineda, Carlos Sorina y Valls Gorina). El último libro de entrevistas a compositores cinematográficos de este autor es *Conversaciones con músicos de cine*, del año 2006, una obra muy completa por los músicos elegidos y que resulta útil en el conocimiento de los recursos y métodos de cada compositor³¹. No obstante, sin duda la obra de entrevistas más interesante, y que constituye un documento impagable para la

investigación sobre compositores españoles contemporáneos, es *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, de 2003³². Su autor, Roberto Cueto, consigue superar la barrera de la anécdota para introducirse en el mundo creativo de los entrevistados y entresacar sus inquietudes estéticas y la concepción de la música en el audiovisual de cada uno de ellos.

Debe colocarse en un último apartado de bibliografía aquella que parte de los estudios culturales para centrarse en estudios de algún tipo particular de música o bien los que se detienen en repertorios concretos. En este grupo se colocan las obras consagradas a la música popular en el cine. En torno a este tema confluye el debate sobre el uso de la música popular en el cine, en el que cabría señalar las posibilidades de un uso creativo y la articulación de significados extrafílmicos que es capaz de introducirse con estas músicas. Entre este tipo de libros aparecen *Rock en el cine*, de Eduardo Guillot, *El pop en el cine (1956-2002)* de Francesc Sánchez Barba, *Ni rebeldes ni sin causa: El rock'n'roll en el cine (1956-1959)* y la compilación de ensayos *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular* en 2008, el más exhaustivo hasta la fecha. Puede incluirse en este apartado un estudio concreto del estilo de la música electrónica aparecido en el año 2005, llamado *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*, y coordinado por Pablo Polite y Sergi Sánchez.³³ Curiosamente,

²⁹ LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la Música*. Barcelona: Montensinos, 1989; BOSCH i HUGAS, Joan. *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*. Barcelona: ACDMC, 2000; - RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.

³⁰ AGUILERA, Christian. *Jerry Goldsmith. Música para un camaleón*. T&B Editores, 2014; VALVERDE, Amador. *John Williams: Vida y obra*. Berenice, 2013; PIÑERA GARCÍA, Antonio. *Miklós Rózsa. Una vida, dos pasiones*. T&B Editores, 2015.

³¹ PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998; PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Diputación de Badajoz, 2006.

³² CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid, 2003.

³³ GUILLOT, Eduardo. *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara, 1999; GUILLOT, Eduardo. *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress, 2008; SÁNCHEZ BARBA, Francesc. *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003; BOSQUE,

existen también dos libros dedicados a las películas que protagonizaron The Beatles, *¡Locos por ellos! Los Beatles en el cine*³⁴ y *Los Beatles en el cine*.

Quisiéramos finalizar este recorrido por los libros de música de cine en España haciendo referencia a tres libros que dan idea del momento de madurez en el que se encuentra la disciplina, porque se trata de obras dedicadas a un análisis profundo de temáticas concretas. El primero es el estudio de Breixo Viejo, derivado de su tesis doctoral, *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Y el segundo, *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*, de Gabriel Sevilla, de Gabriel Sevilla, consagrado a un periodo determinado de nuestra historia cinematográfica.³⁵ En el otro extremo del espectro musical, se publica en 2006 una de las obras más interesantes de la bibliografía sobre música de cine que se han editado en nuestro país, a raíz de la tesis de María de Arcos sobre el tema específico del experimentalismo en la música cinematográfica, que constituye un interesante acercamiento a los estilos de música experimental tan inusualmente utilizados en el cine.³⁶

3.- EL ÁMBITO ACADÉMICO

Si bien la vinculación de la bibliografía citada hasta ahora con el mundo universitario o académico es más o menos estrecha, existen algunos volúmenes y espacios específicos que son un reflejo fiel de cómo este tema ha impregnado la esfera de la investigación reglada.

Hasta hace pocos años, los artículos que aparecen en publicaciones académicas o de investigación resultaban mucho más exhaustivos que los libros desde el punto de vista de la investigación. Este ámbito es de extrema utilidad, puesto que permite una mirada mucho más cercana a obras o aspectos específicos (periodos históricos, estilos musicales, géneros cinematográficos), por lo que el nivel de análisis suele ser bastante profundo. Así por ejemplo, el examen del funcionamiento de la música en películas concretas, si bien es uno de los estudios que pueden resultar más útiles para la comprensión del medio audiovisual, es casi inexistente en manuales, aunque aparece más frecuentemente en estos artículos.

Entre los más reputados y productivos autores de artículos académicos debe señalarse la investigación llevada a cabo por nombres del ámbito musicológico como Matilde Olarte, pionera además en la introducción de esta temática en los planes de estudio de la educación superior, o de la historia del cine, como Josep Lluís i Falcó, del cual resultaría una tarea infinita comentar todos los artículos, dedicados a aspectos señalados de la composición para el cine español, de sus autores y de sus circunstancias de composición. Su máxima contribución la

Carlos A. *Ni rebeldes ni sin causa: El rock'n'roll en el cine (1956-1959)*. Quarentena Ediciones, 2011.

³⁴ ROBERT, Ramon. *¡Locos por ellos! Los Beatles en el cine*. Lleida: Milenio, 2001; ALFONSO, Ramón. *Los Beatles en el cine*. T&B Editores, 2014

³⁵ VIEJO, Breixo. *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal, 2008; SEVILLA LLISTERRI, Gabriel. *El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta*. Editorial: Biblioteca Nueva, 2007.

³⁶ ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Fundación El Monte, 2006.

realiza como historiador de la música del cine en el Estado español, siendo el investigador que más datos, materiales (discografía, bibliografía, partituras) e investigaciones ha aportado.

En la misma línea también cabe señalar los capítulos dedicados a la música cinematográfica en nuevos libros de claro corte musicológico y sobre todo la proliferación de dossieres de revistas y libros colectivos. En este sentido, el avance y la consolidación de la disciplina queda patente en los volúmenes derivados de los encuentros sobre música de cine, y en concreto del Simposio Internacional *La Creación Musical en la Banda Sonora*. Fruto de estos encuentros se han editado cuatro compilaciones de textos: *La música en los medios audiovisuales* (Plaza, 2005) y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española* (Plaza, 2009), ambos editados por Matilde Olarte, *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (Arcibel, 2012) y *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (Universidad de Oviedo, 2015) editados por la Teresa Fraile y Eduardo Viñuela.

Además del interés en sí de los textos, estos volúmenes suponen un estupendo termómetro del estado de la temática, puesto que los bloques en los que se divide cada libro sintetizan muy bien las tendencias de investigación que sobre esta materia están más en boga en nuestro país. Por ejemplo, no faltan estudios precisos de repertorios concretos de la historia de la música en el cine español, más aún cuando ya están sentadas las bases sobre el audiovisual nacional. También son recurrentes las cuestiones metodológicas de análisis musical, las investigaciones sobre géneros

musicales y géneros cinematográficos definidos, y en los últimos años son imprescindibles tanto los artículos sobre músicas populares en el cine, como las aplicaciones pedagógicas.

No son éstos los únicos volúmenes colectivos elaborados desde la perspectiva de la investigación. Son también reseñables aquellos derivados de otros encuentros científicos, como el caso del libro electrónico *Sonidos en la retina*, y su segundo volumen *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, editados por Jenaro Vera Guarinos, José A. Bornay Llinares, Vicente J. Ruiz Antón y Francisco Javier Romero Naranjo y vinculados a los mencionados encuentros de Alicante. Como su nombre indica, es una amalgama de textos de investigación, muchos de ellos concernientes a aspectos concretos de la música de cine español o a aspectos creativos del sonido cinematográfico.³⁷

Por su parte, y relacionado con el Congreso de Música y Cultura Audiovisual de Murcia, ha aparecido un libro en lengua inglesa, *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*, donde se aglutinan igualmente textos muy diversos, aunque predominan en este caso los artículos sobre música en nuevos espacios de comunicación audiovisual más allá del cine. Es esta una tendencia que sin duda constituye uno de los nuevos espacios de investigación, acompañando a fenómenos novedosos para la creación musical como son las creaciones y montajes musicales realizados por los usuarios, ahora prosumidores, de contenidos en Internet

³⁷ VERA GUARINOS, Jenaro; BORNAY LLINARES, José A.; RUIZ ANTÓN, Vicente J. y ROMERO NARANJO, Francisco Javier. *Sonidos en la retina*. Vol I y II. Ediciones Letra de Palo, 2015.

y los productos transmedia que surgen en el contexto audiovisual contemporáneo.³⁸

Mención aparte merecen otros proyectos bibliográficos que derivan de trabajos de investigación en la educación superior, como el caso del libro editado por Alejandro Román *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*, que no es sino una recopilación de artículos procedentes de trabajos de fin de carrera sobre Composición para Medios Audiovisuales realizados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid³⁹. Al mismo tiempo, desde la Universidad de Barcelona se han aglutinado varios artículos en *Música y sonido en los audiovisuales* y *Música y audición en los géneros audiovisuales*, caracterizados por la interdisciplinariedad unas aportaciones procedentes de la comunicación audiovisual, la musicología, la psicología o la acústica.⁴⁰

Un síntoma de la buena salud de la disciplina de música de cine es el crecimiento exponencial de las tesis doctorales leídas en departamentos de Musicología. Las primeras tesis se realizaron a comienzos de los años noventa, en concreto la de Carlos Colón en la Universidad de Sevilla y la tesis precursora en España de Alejandro Pachón, sobre José Nieto, leída en la Universidad de Extremadura en 1990. Tras estas vinieron las tesis de Luz Amparo Palacios, Manuel Gertrudix

Barrio, Javier Rodríguez Fraile y David Roldan Garrote, aunque todas ellas fueron defendidas en departamentos de Historia del Arte o de Comunicación Audiovisual en diversos rincones de España. Con un viraje más musicológico se presenta la de Briexo Viejo en la Universidad Autónoma de Madrid así como la primera tesis de claro corte musicológico, realizada por María de Arcos, *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*, leída en la Universidad de Sevilla.

Existen otros estudios de temas afines, en concreto sobre la música en la publicidad y en el videoclip, entre cuyos autores podemos nombrar a Raúl Durá Grimalt, responsable de *Los Video-clips: precedentes, orígenes, y características*, defendida ya en 1988 en la Universidad Politécnica de Valencia, y la tesis de Marta Pérez Yarza *El placer de lo trágico. Semiosis del video-rock en los 90*, presentada en la Universidad del País Vasco en 1996. Otras más recientes son *La música en la publicidad*, por Óscar Santacreu en la Universidad de Alicante en 2001; *Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de nuevo flamenco*, leída por Ana María Sedeño en la Universidad de Málaga en 2002; y *La música y la evolución de la narración audiovisual: aplicación de la síncretis, temporalización y estructura narrativa de la música en la narración de los vídeos musicales*, presentada por Gonzalo Martín en la Universidad Complutense de Madrid en 2007.

En España, los departamentos de Musicología acogen por primera vez tesis sobre música audiovisual a finales de la primera década del 2000. Inaugura este fenómeno la tesis presentada en 2008 por Eduardo Viñuela, *El videoclip en España (1980-1995): promoción comercial, mercado audiovisual y sinestesia*, tratada estrictamente

³⁸ ENCABO, Enrique. *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*. Cambridge Scholars Publishing, 2015.

³⁹ ROMÁN, Alejandro (Coord.) *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*. Visión Libros, 2014

⁴⁰ GUSTEMS, Josep. *Música y sonido en los audiovisuales*. Universidad de Barcelona, 2012; GUSTEMS, Josep. *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Universidad de Barcelona, 2014.

desde la perspectiva de la musicología en la Universidad de Oviedo. A esta le sigue *La creación musical en el cine español contemporáneo*, defendida en 2009 por la autora de este artículo en la Universidad de Salamanca, así como la consagrada por Joaquín López González a la *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* en la Universidad de Granada.

Desde ese momento son muchas más las tesis doctorales que confirman esta tendencia. Un importante foco de investigación sigue siendo el área de Música de la Universidad de Salamanca, donde bajo la dirección de Matilde Olarte se han defendido las tesis de Juan Carlos Montoya Rubio (*Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*) en 2010, la de Marcos Azzam Gómez (*La música en el cine de Ingmar Bergman*) en 2011, la de Virginia Sánchez Rodríguez (*La Banda Sonora Musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años 60*) en 2013 y la tesis de Sergio de Andrés Baylón (*El cine musical clásico en Estados Unidos (1927-1960) y su repercusión en los medios audiovisuales posteriores a este periodo*) también en 2013. A esta se suma el interesante estudio de Sofía López Hernández *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: Análisis musical y estilo compositivo* leída en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid en 2012.

A pesar de la imposibilidad de ser exhaustivos, junto a esos trabajos debemos mencionar *Análisis Musivisual, una aproximación metodológica al estudio de la música cinematográfica* presentada por Alejandro López Román en el

Departamento de Filosofía de la UNED en 2014. En el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense recientemente Esther García Soriano ha obtenido el grado de doctora por *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)* y Catalina Vesga Naranjo por *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Ramón Sanjuán, por su parte, se doctoró en el año 2013 en la Universidad Politécnica de Valencia, con una magnífica tesis sobre *La música en el primer cine de los hermanos Marx*.

4.- ESPACIOS DE DIFUSIÓN SOCIAL

La alta consideración social de la música de cine, tanto por la crítica musical como por el público en general, es una característica contemporánea inimaginable décadas atrás, cuando la composición para películas era considerada una labor menor para músicos que aspiraban a componer obras de concierto. Pero es evidente que el repertorio de la música cinematográfica tiene una difusión enorme a nivel mediático. Son incontables los aficionados a la escucha de bandas sonoras, y en todos los niveles educativos ya se ha normalizado su inclusión en los repertorios de interpretación y creación. Prueba de ello son los programas especializados en los medios de comunicación: no hace tanto tiempo era difícil escuchar en Radio Clásica de RNE músicas compuestas para películas, cuando hoy es una práctica habitual e incluso existe el sugerente espacio “Vamos al cine”, conducido por el

musicólogo Raúl Luis García, que todas las semanas explora un aspecto diferente relacionado con la presencia de la música en la gran pantalla.⁴¹

De ahí que, más allá de la musicología, durante los años noventa este creciente interés social cristalizara en varios congresos, además de en la fundación de asociaciones de aficionados, revistas especializadas y, sobre todo, en un gran número de ediciones de bandas sonoras en formato CD. Además, desde finales de los años ochenta los conciertos de música cinematográfica son muy populares, pero despiertan especial expectación aquellos donde los compositores vienen a dirigir sus propias obras. En muchos lugares de nuestra geografía se celebran conciertos con músicas del cine internacional encuadrados en el marco de congresos y festivales, desde que se celebraran los míticos festivales de Sevilla y el Palau de la Música de Barcelona. En efecto, los *Encuentros Internacionales de Música de Cine de Sevilla* pueden vanagloriarse de ser los pioneros, bajo el auspicio del mencionado Carlos Colón en su labor de gestión desde la Fundación Luis Cernuda. Este evento fue seguido por el *Congreso Internacional de Música de Cine de Valencia*, que se celebró anualmente desde 1992 hasta el año 2000.

Hasta la fecha, uno de los acontecimientos más relevantes ha sido el *Congreso Internacional de Música de Cine "Ciudad de Úbeda"*, que tras una interrupción vuelve a realizarse en el 2016 como *Úbeda Soundtrack Festival*, sin tantas pretensiones como en ediciones anteriores pero sin duda con muy

interesantes protagonistas, entre ellos José Nieto. Siguiendo la estela del de Úbeda, durante pocas ediciones se puso en marcha el *Festival Internacional de Música de Cine Provincia de Córdoba*. Junto a ellos, uno de los más consolidados es el mencionado *Fimucité, el Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife*, y mientras está en duda la continuidad del evento en Córdoba, el de Tenerife ha modificado sus fechas veraniegas para pasar a realizarse en el mes de septiembre y así adaptarse mejor a las circunstancias, cobrando aún más relieve en el panorama internacional. Finalmente cabe mencionar el reciente nacimiento del *Movie Score Malaga (MOSMA)* que surge del *Festival de Cine de Málaga* y ve la luz en junio de 2016 con grandes nombres de la banda sonora, nacionales e internacionales. No podemos olvidar tampoco la creación de la *Film Symphony Orchestra*, actualmente bajo la batuta de Constantino Martínez-Orts, ideada para aglutinar masas de público en grandes espectáculos con repertorio único de música de cine.

La banda sonora musical también tiene sus órganos de difusión escrita. En el caso de España no contamos con muchas revistas especializadas dedicadas a la música cinematográfica⁴², pero sí podemos citar algunas surgidas en las últimas dos décadas. La primera, trimestral, apareció en Valencia en 1990 bajo el nombre de *Música de cine*, y se siguió editando hasta 1996. El mismo año en la misma ciudad apareció *Rosebud Banda Sonora*, y en Madrid *BS Magazine*, de la que sólo aparecieron cuatro números; y

⁴¹ Otros programas radiofónicos son "Audiovisión", de RNE-Radio Cásica dirigido por Belén Pérez y Julio Arce y "El Setè Sentit", dirigido y presentado por Xavier Cazeneuve y Josep Lluís i Falcó en Catalunya Música.

⁴² En el panorama internacional hay abundantes publicaciones periódicas de estas características, entre las que destacan *Soundtrack!*, *Film Score Monthly*, *Music for the Movies* en el Reino Unido o la alemana *Scoretime*.

hasta hace poco se editaba en Málaga *Film Music*, versión española de *Film Score Monthly*, que sólo llegó a publicar diez números. Por su parte la Asociación para la Divulgación de la Música para el Audiovisual consiguió hacer varios números muy completos de la revista *Secuencias de Música de Cine*. Todas ellas son de vocación popular y para aficionados, pero pueden resultar útiles porque aparecen entrevistas con los compositores y en ocasiones extractos de partituras.

Al mismo tiempo, las publicaciones periódicas han encontrado su sitio ideal en Internet. Innumerables son los sitios web consagrados a la música de cine, en especial las asociaciones dedicadas a las bandas sonoras suelen tener su sitio web y aparecen incluso algunos conocidos clubes de fans de compositores concretos, como Legend- The Jerry Goldsmith Society, o The Horner Letter⁴³. En España las más populares son *Score Magazine* (<http://www.scoremagazine.com>), “la web más extensa sobre música de cine en castellano” o *MundoBSO* (<http://www.mundobso.com>) que se publicita como “*the largest site of film music reviews in the world!*”.

Hace ya varios años que las bandas sonoras conquistaron su espacio en el mercado discográfico. Ésta es, de hecho, una de las características de los compositores de la generación pasada, la bautizada por Lluís i Falcó como “Generación del 89” por ser ese el primer año de edición de una banda sonora musical española. En efecto, existe una

diferencia abismal entre las limitadas músicas de cine que se editaban en disco antes de los años noventa y el ingente número de bandas sonoras que se editan en la actualidad.

Respecto a las partituras, en el plano internacional se pueden encontrar ediciones de algunas de las más celebres composiciones para películas y también reducciones para piano. Pero, en todo caso, el problema de la inaccesibilidad a las partituras es una constante, pues rara es la edición, y más en el caso de España, debido a los problemas de propiedad y de derechos. En este punto resulta imprescindible hablar de la asociación española Musimagen, que está realizando una valiosa labor a favor de la ya iniciada revalorización de la profesión. En un inusitado esfuerzo por su difusión, además de otros eventos y ediciones, emprendió la destacadísima labor de edición de partituras desde el año 2004 con el apoyo de Fundación Autor.

5.- ALGUNOS RASGOS DE LA MÚSICA DE CINE ESPAÑOL MÁS RECIENTE

No quisiéramos dar por finalizadas estas páginas sin enumerar algunas de las características de la última música de cine español, condicionante estrechamente ligado al desarrollo de la disciplina musicológica.

Debe partirse del notable progreso que había experimentado la banda sonora española en los años noventa, evidenciado por el aumento del número de compositores y por las mejoras técnicas. Recordemos que la música de cine español de los años noventa está protagonizado por músicos de muy

⁴³ Algunas de las webs internacionales son *SoundtrackNet*, *Film Score Monthly*, *Film Music on the Web*, *rec.music.movies*, *Music ans Movies Pictures*, *The Film Music Pro*, *CinemaTrax*, *Film Music Magazine*.

diversas procedencias, desde aquellos que se han formado en conservatorio, hasta los que provienen del jazz o son autodidactas. Eso explica una altísima diversidad de estilos musicales, unida a la capacidad de adaptación de estos músicos, pues aunque no existe una excesiva experimentación sí hay mucha maleabilidad y mucha versatilidad, lo que otorga a los músicos la capacidad de responder al carácter diverso de las producciones fílmicas. La posibilidad de tener el estudio en casa hace que, objetivamente, aumente el número de minutos de música en las películas con respecto a la década anterior.

Se encuentran entre los protagonistas de esta época Alberto Iglesias, Bingen Mendizábal, Roque Baños, Alfonso Vilallonga, Eva Gancedo, Carles Cases, Pascal Gainge, Lucio Godoy, el desaparecido Bernardo Bonezzi, Víctor Reyes o Pablo Cervantes, junto a otros más veteranos como el incansable José Nieto o el magnífico melodista Ángel Illarramendi⁴⁴. Casi todos estos compositores siguen en activo, algunos convertidos en grandes figuras de la composición cinematográfica española de todos los tiempos, caso del siempre genial Alberto Iglesias, otros disfrutando de un momento de alta actividad productiva de hermosas músicas para películas más “pequeñas”, caso de Pascal Gainge.

En efecto, son varios los tandems entre director y compositor que siguen en activo también. Probablemente la más significativa de estas relaciones es la establecida durante más de veinte años entre el compositor antes mencionado

Alberto Iglesias y el consagrado realizador Pedro Almodóvar. En la película estrenada en 2016, *Julieta*, Iglesias despliega su personal estilo, en el que predomina el protagonismo de los instrumentos solistas y la textura camerística, y llega a su máxima comunión con la narrativa del director manchego.

La propensión actual de Hollywood y el cine norteamericano a recibir a compositores franceses e italianos, también ha dejado un hueco para nuestros músicos. Así, muchos de ellos han ampliado su campo de acción al ámbito internacional, como Roque Baños, que ha establecido su residencia en Los Ángeles y entre sus últimos encargos ha compuesto la música de *Oldboy* (Spike Lee, 2013), *In the Heart of the Sea* (Ron Howard, 2015) o *Risen* (Kevin Reynolds, 2016), aunque sigue trabajando para el cine español. El propio Iglesias ya había comenzado esta apertura al exterior con *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005) y otras producciones como *Cometas en el cielo* (*The Kite Runner*, Marc Forster, 2007), *Le Moine* (Dominik Moll, 2011) y *Exodus: Gods and Kings* (Ridley Scott, 2014). Lo mismo ocurre con Zeltia Montes que tras sus estudios en Boston se ha establecido en Los Ángeles, aunque compone para nuestras pantallas; y con Lucas Vidal, quien ha fundado la empresa "Chroma", junto a dos socios internacionales para especializarse en la producción de música para tráilers.

En efecto, un rasgo muy particular de este momento productivo consiste en la internacionalización. En la Generación del 89 varios músicos salieron a estudiar *Film Scoring* fuera de nuestras fronteras, en concreto Xavi Capellas, Eva Gancedo,

⁴⁴ Para más información puede consultarse FRAILE, Teresa. “La música en el cine español hoy. Nuevos protagonistas y sistemas de producción”. *Trípodos*. Vol. 1, N°26, 2010, pp. 67-80.

Alfonso de Vilallonga Roque Baños, Juan Carlos Cuello, Zacarías Martínez de la Riva y Lucio Godoy estudiaron en el prestigioso Berklee College of Music de Boston. Hoy dicha institución ha abierto su “sucursal” en España, pues se ha implantado el Master de *Film Scoring* en el Campus de Valencia. Esto no es sino un síntoma de un mayor movimiento entre fronteras y del creciente mercado de las coproducciones.

Actualmente en el cine español resuenan los nombres de Sergio Moure, Fernando Velázquez, que junto al director Juan Antonio Bayona ha compuesto magníficas músicas para *El orfanato* (2007) o *Lo imposible* (2012), Diego Navarro (*Atrapa la bandera*, 2015), Óscar Navarro (*Sueños de sal*, Alfredo Navarro, 2015), Zacarías Martínez de la Riva (*Autómata*, Gabe Ibáñez, 2014), Julio de la Rosa (*La isla mínima*, Alberto Rodríguez, 2014) y Lucas Vidal, que hizo pleno en los Goya 2016 recibiendo el premio a la Mejor Música Original por *Nadie quiere la noche* (Isabel Coixet, 2016) y a la Mejor Canción Original por *Palmeras en la nieve* (Fernando González Molina, 2015).

Al mismo tiempo, de la misma manera que las series se han asentado en el mercado audiovisual actual como el producto estrella, desplazando hasta cierto punto a las películas tradicionales, también los músicos de cine han encontrado en las series un lugar en el que desarrollarse, no sólo ya por los medios técnicos y orquestales con los que cuentan series de gran presupuesto, sino también por tener la posibilidad creativa

estudios concretos que parten desde un planteamiento académico son cada vez más abundantes, pero donde sigue existiendo un tipo de producto dirigido al

de desarrollar temas musicales a lo largo de varios capítulos en los que las narrativas se van desplegando. Son muy notables, por ejemplo, las bandas sonoras que el argentino Federico Jusid ha compuesto para *Carlos, Rey Emperador*, *Isabel y Teresa*, o las melodías de Cesar Benito para *El tiempo entre costuras*. Además, en un contexto transmediático, las músicas de estas series son escuchadas muy a menudo dissociadas de su posición original en un capítulo determinado por lo que cobran nueva vida en los productos audiovisuales derivados de la serie.

En definitiva, parece evidente que la música de cine en la musicología española es uno de esos temas en auge que no solamente ha conquistado su merecido espacio, sino que se ha colocado en un lugar destacado dentro de las tendencias de estudio actuales. Aproximadamente tres décadas de estudios han dado lugar a un incuestionable crecimiento y consolidación de la disciplina. Probablemente el carácter intrínsecamente interdisciplinar de esta materia también haya ayudado a su progresiva normalización en estudios ajenos a la música, toda vez que la comunicación audiovisual, los estudios culturales, la sociología o la antropología han comprendido la importancia de analizar la música desde un punto de vista cultural y narrativo.

Como ha quedado patente, el estado de la cuestión bibliográfico muestra un panorama en el que se ha pasado de una postura mayoritariamente divulgativa a perspectivas más diversas, donde los cada vez más común admirador de la música cinematográfica. Encuentros y congresos, publicaciones colectivas, asignaturas integradas en los planes de

estudios, completan un paisaje donde la música de cine se presenta asentada en la musicología española. El futuro deparará nuevas líneas de investigación y confiamos que fructíferas investigaciones que aún resultan más que necesarias, mientras el repertorio musical cinematográfico continúa siendo una marca de la creación musical contemporánea.

LA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA DE FUENTES PARA LA RESTAURACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES. UN CASO DE RECUPERACIÓN DE UN ÓRGANO ROMÁNTICO

Judith Helvia García Martín
Profesora Asociada. Universidad de Salamanca

RESUMEN:

La proliferación de trabajos relacionados con la catalogación de fuentes musicales eclesiásticas en la Musicología española, ha hecho que desde hace ya casi medio siglo se hayan alzado voces criticando el exceso de positivismo en el enfoque de esta disciplina en nuestro país. ¿Debemos entonces considerar el estudio a partir de fuentes musicales, concretamente las eclesiásticas, una vía muerta para la Musicología? En este artículo exponemos un caso en el que el trabajo con documentos presentes en una parroquia, combinados con la búsqueda de fuentes hemerográficas, condujo a la recuperación de un órgano de estilo romántico y de su función como instrumento de concierto.

ABSTRACT:

The proliferation of studies related to the cataloging of ecclesiastical music sources in Spanish Musicology, has caused that for nearly half a century many voices have raised criticizing the excess of positivism in the approach to this discipline in our country. Should we then consider the study of musical sources, the ecclesiastical ones in particular, a dead end for Musicology? In this article it is presented a case study in which working with parochial documents combined with the search of press sources, led to the recovery of a romantic-style organ and its function as a concert instrument.

PALABRAS CLAVE: *Órgano, fuentes musicales eclesiásticas, prensa, siglo XX, Salamanca.*

KEYWORDS: *Organ, ecclesiastical musical sources, press, 20th century, Salamanca.*

1.- PROPÓSITO Y OBJETIVOS.

El presente artículo tiene como objeto mostrar que el estudio de fuentes musicales puede conducir a una aplicación práctica de la investigación, sin que ésta tenga una publicación como única meta o consecuencia. Así, se expondrá cómo el estudio de fuentes documentales eclesiásticas desembocó en

la recuperación del órgano de la iglesia Parroquial de la Purísima Concepción de Salamanca, construido en 1902 por uno de los organeros españoles más reconocidos y prolíficos: Aquilino Amezua.

A lo largo de esta reflexión, sin embargo, no me centraré en el contenido de estas fuentes, que serán objeto principal de otra publicación en el futuro.

En cambio pondré el énfasis en una breve contextualización del uso de las fuentes musicales eclesiásticas en la Musicología española, en el propio proceso de búsqueda de estos documentos y la información que nos proporcionaron, y en las acciones posteriores generadas a raíz de esta investigación.

2.- INSTITUCIONES ECLESIASTICAS: CUSTODIAS DE FUENTES MUSICALES

Dadas las particulares características de conservación de documentos musicales en las instituciones eclesiásticas en España, la investigación basada en las fuentes custodiadas por la Iglesia ha sido tradicionalmente una de las vertientes más fructíferas y habituales en la Musicología española desde mediados del siglo XIX. Y es que en la creación, conservación y recuperación de nuestro patrimonio musical han tenido un papel fundamental las instituciones catedralicias (además de monasterios, colegiatas y parroquias) y los maestros de capilla que se han ocupado de sus fondos.

Estos edificios han acogido la música y su soporte en papel en su entorno arquitectónico, siguiendo una tradición centenaria de mecenazgo equiparable a la ejercida por las cortes menores aristocráticas centroeuropeas. De este modo, debido a una serie de factores históricos en España la labor financiadora y protectora de la Iglesia con respecto a las artes ha sido muy relevante, y al contrario que en otros países europeos, esto ha seguido siendo así en el siglo XVIII y aún en gran parte del XIX.

Por eso, una importante cantidad de los documentos musicales de los que actualmente disponemos están en los archivos eclesiásticos, y muchos de los que se encuentran en bibliotecas públicas o estatales como la Biblioteca Nacional u otras provienen de fondos de la Iglesia, de donde tuvieron que ser trasladados por diversos motivos (pérdida y recuperación, donación, venta, procesos de desamortización...). La conservación entre los muros catedralicios de fondos musicales muy relevantes hace que esta labor de “cofre del tesoro” que ha asumido la Iglesia adquiera aún más valor, puesto que estos documentos son fundamentales para el estudio del desarrollo de la música no sólo española, sino también europea⁴⁵.

Por ello los musicólogos somos deudores de las instituciones eclesiásticas en lo que a la conservación de fuentes se refiere. Por eso, González Valle se planteaba en 1998 la siguiente pregunta:

How far would modern musical history or the concert repertoire of sacred and secular music that we can offer today have come, if there were not the impressive legacy of manuscript and printed musical sources and the rich documentary body of literary information about the

⁴⁵ Como ejemplo de este aspecto, léase la reciente tesis *Recepción de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana: sus fuentes* (2015), de José Aparisi Aparisi, en la cual se realiza un minucioso análisis sobre las copias y adaptaciones de obras haydianas en los archivos del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, la Catedral de Segorbe y Catedral de Orihuela. Para una lectura abreviada del contenido de esta tesis, consultar también APARISI APARISI, José. “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la comunidad valenciana” *Anuario Musical*, nº 63, 2008, pp. 97-152.

life and musical practice of the composers and music churches which the Spanish Church has carefully conserved throughout so many centuries of history from the beginnings of Christianity until today?⁴⁶.

Por supuesto, no olvidamos que la Iglesia también actuó como represora e incluso anuladora de muchas prácticas que hoy consideramos de gran valor musical o sociológico como el villancico, pero no podemos dejar de ver estas medidas dentro de un contexto histórico, estético, filosófico y religioso muy concreto.

Sin embargo, incluso con todas esas restricciones, los archivos eclesiásticos contienen obras musicales de los estilos y géneros más variados, desde el canto gregoriano hasta obras puramente instrumentales como oberturas o sonatas, pasando por la polifonía clásica, música de tecla y música vocal para todos los gustos, siendo las capillas musicales muy a menudo la única vía a través de la cual el grueso de la población tenía acceso a la audición de la música instrumental y escénica que se escuchaba en ambientes no sacros⁴⁷, lo cual acarreó a menudo no

pocos problemas a los maestros de capilla que realizaban esas selecciones.

Por este motivo durante siglo y medio estos fondos han sido el punto de mira de la investigación musicológica española, dando lugar a numerosos catálogos e inventarios de emplazamientos de toda la geografía española. Muestra de esta proliferación de enfoques de erudición positivista es que desde hace algunas décadas, varias voces se han alzado solicitando menos trabajos de catalogación y reconstrucción, y más obras críticas y especulativas en torno a la música española.

Sea como fuere, lo cierto es que gracias a todo este patrimonio los musicólogos podemos hoy abordar investigaciones sobre temas muy variados acerca de la historia de la música española partiendo de fuentes eclesiásticas⁴⁸, teniendo estos estudios diversas aplicaciones, como la catalogación de fuentes desconocidas, la edición de partituras o, como el caso que presentamos aquí, la recuperación crítica e informada de un instrumento musical. Pero antes de entrar en detalles técnicos acerca de este proceso, conozcamos primero el ambiente que vio nacer al instrumento construido en Salamanca por Aquilino Amezua en 1902.

⁴⁶ “¿Hasta qué punto podría la historia musical moderna, o qué parte del repertorio concertístico de música sagrada y secular podríamos ofrecer hoy, si no existiera el impresionante legado de manuscritos y fuentes musicales impresas, ni la rica información del cuerpo documental y literario sobre la vida y práctica musical de los compositores y su música que la Iglesia española ha conservado cuidadosamente a través de tantos siglos de historia, desde los principios del Cristianismo hasta nuestros días?” (Traducción: Judith H. García Martín). Cfr. GONZÁLEZ VALLE, José V. “Spanish ecclesiastical archives. Musical documentation”. *Fontes Artis Musicae*, 45 (1998), p. 39.

⁴⁷ AVINOA, Xosé. “Los congresos del Motu Proprio (190-1928). Repercusión e influencias”. *Revista de Musicología*, 27-1, (2004), p. 399.

⁴⁸ Aunque estudiar los fondos presentes en determinados marcos como los pertenecientes a la Iglesia nos limita inevitablemente a un tipo de música, no podemos olvidar que en realidad, tanto en el siglo XVIII como en el XIX la música sacra y la profana mantenían una estrecha relación, ya que los mismos músicos que trabajaban para un ámbito generalmente lo hacían también para el otro. Por lo tanto, hay aspectos comunes y elementos intercambiados entre ambos, y estudiarlos en un campo nos dará frutos para comprender el otro.

3.- CONTEXTO HISTÓRICO EN SALAMANCA A COMIENZOS DEL SIGLO XX.

A comienzos del siglo XX, España se encuentra en una muy incipiente revolución industrial que ha cuajado tan sólo en algunas zonas, mientras que la gran mayoría de la población (incluida Salamanca) se dedica a un sector primario cuyas exportaciones a Europa son todavía mínimas. Este letargo productivo y la constante sangría que para las arcas del Estado suponían los conflictos bélicos en los que se veía inmerso de forma intermitente desde hacía ya siglos, habían sumido al país en una crisis económica que conllevaba una postración de la que no terminaba de salir.

Si el panorama que acabamos de describir para la generalidad del territorio español ya se presentaba poco halagüeño, no hay más suerte si centramos nuestra atención en la ciudad que nos atañe: Salamanca⁴⁹. A principios de siglo era una ciudad con una población joven mermada por el reclutamiento durante dos generaciones seguidas de hombres para las Guerras Carlistas y casi inmediatamente para la Guerra de Cuba.

No por ser una zona apagada desde el punto de vista económico encontraba estabilidad en el campo político. Todo lo contrario. De forma constante se alternan en el poder (12 alcaldes en los once primeros años de siglo) representantes de las facciones liberales y conservadoras que no conseguían solucionar los problemas de pobreza, desempleo, insalubridad y la falta de infraestructuras,

⁴⁹ ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José. *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local. 1900-1910*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Vitor, 2009, p. 73-83

y la ciudad subsistía a base de una economía basada en el latifundismo primario, en la que un 54% de población campesina trabajaba para un 2% de terratenientes.

A pesar de la situación descrita, el panorama cultural salmantino del momento es mucho más rico de lo que cabría esperar, como muestra el exhaustivo trabajo doctoral de Francisco José Álvarez García *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local, 1900-1910*. El emplazamiento, a pesar de ser uno de los ejemplos más representativos de ciudad pequeña y “de provincias”, no se quedaba a la zaga en lo que a actividad musical se refiere. Contaba 7 cafés y salones de esparcimiento, 3 cinematógrafos, 12 bandas, 14 tunas y rondallas, 26 casinos y círculos de recreo, una banda provincial, un teatro lírico especializado en zarzuela, 3 orfeones, la Academia de Bellas y Nobles Artes de San Eloy, y multitud de agrupaciones y asociaciones musicales⁵⁰.

4.- EL ENTORNO ARQUITECTÓNICO DEL ÓRGANO DE LA PURÍSIMA.

En este contexto, y en pleno casco histórico de la ciudad, nos encontramos con el templo parroquial de la Purísima Concepción, un edificio del siglo XVII de inspiración italiana en el cual se habría de situar el órgano Amezua que aquí nos ocupa. Para su descripción quiero apelar aquí a la exaltada y mitificada alocución, recogida en *La Gaceta Regional*, que el profesor de la Universidad de Salamanca

⁵⁰ ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José. *La actividad musical... op. cit.*, p. 86.

Antonio García Boiza hizo del templo en 1935 durante las celebraciones del Tricentenario del cuadro de la Inmaculada Concepción de José de Ribera que acoge el templo en su altar mayor:

Este convento e iglesia de las MM. Agustinas de Salamanca, levantado por la munificencia del séptimo Conde de Monterrey, don Manuel de Fonseca y Zúñiga, es un trozo de Nápoles trasplantado a esta altiplanicie castellana. La piedra arenisca, áurea y mollar de las canteras de Villamayor, que labraron los artífices salmantinos, cede aquí el paso a los ricos mármoles coloreados de Italia; los lienzos prodigiosos de técnicas diversas, de los pintores napolitanos y venecianos resplandecen por doquier y en lugar preeminente, como reina y señora, la pintura mariana del Giuseppe, español valenciano.

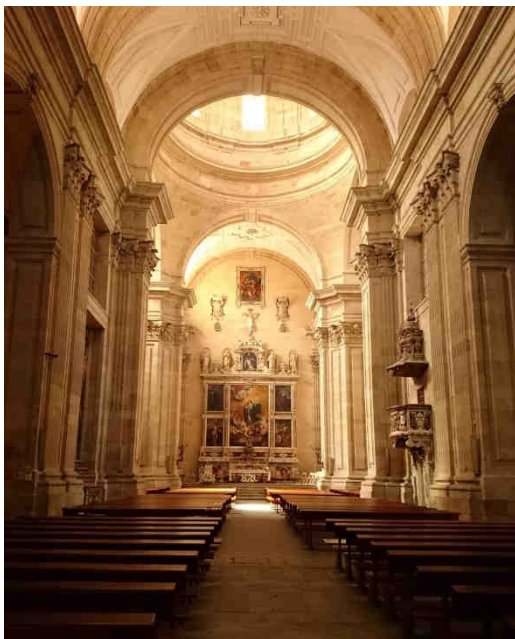


Fig. 1. Vista de la nave central de la Iglesia parroquial de la Purísima Concepción.

Y en relación al citado cuadro, sigue más adelante:

¡Mirad! Representa el monumento de la creación de la Concebida sin pecado. Arriba, el Padre Eterno, asistido del Espíritu Santo, extiende el brazo diestro con un gesto de plenitud y de altura, como si su omnipotencia, aun siendo divina, quedara exhausta, por no haber en su mente creadora nada más bello y perfecto, y lanza a la tierra a la Concebida sin pecado ¡Y cómo viene! Coronada de luz, bañada toda ella en sensaciones ambarinas, mil veces más bellas que las frondas otoñales, rodeada de ángeles, querubines y serafines, de rostros divinos con rizos y bucles de alas de seda... Tan animado y tan tranquilo, tan regocijado y tan sereno, que el ojo se anega en la sinfonía de colores y el corazón salta del pecho y un estremecimiento conturba el ánimo, para solamente admirar y gozar y rezar...⁵¹

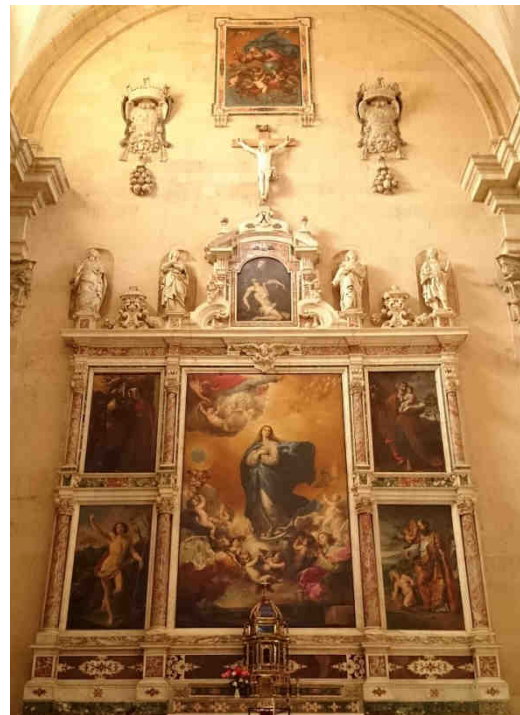


Fig. 2. Vista del retablo mayor⁵²

⁵¹ *La Gaceta Regional*, Sábado 7 de diciembre de 1935.

⁵² Autoría Figs. 1 y 2: Judith Helvia García Martín.

Y dentro de este entorno privilegiado, en el coro a los pies de la nave central, se encuentra nuestro protagonista: el órgano de Aquilino Amezúa. Se trata de un interesante ejemplo de organería romántica vasca en el corazón de Castilla. Pero ¿qué diferencia estilísticamente este órgano de los construidos en siglos anteriores?



Fig. 3. El órgano de Aquilino Amezúa⁵³

Para poder explicarlo, hay que tener en cuenta que la construcción de órganos, en Europa en general y en España en particular, alcanzó salto cualitativo muy grande a mediados del siglo XIX. Si hasta el siglo XVIII el órgano ibérico había imitado la sonoridad de los instrumentos de viento presentes en las capillas de música de épocas anteriores (trompas, cornetas, chirimías, sacabuches...), ya desde finales de este siglo los gustos tímbricos se transforman. Este cambio en las preferencias sonoras se debió a la evolución de la orquesta, que se desarrolla tanto en tamaño, creciendo

hasta alcanzar las dimensiones de la orquesta sinfónica, como en calidad tímbrica, introduciendo instrumentos nuevos (oboe, clarinete) y revisando la construcción de otros ya existentes (violín). Junto con la orquesta evolucionó también el gusto de los oyentes. Así, a mediados del siglo XIX el órgano había llegado a un punto de decadencia ante el auge no sólo del gran conjunto instrumental, sino también de instrumentos solistas y virtuosísticos como el piano o el violín. Por lo tanto, los organeros comenzaron a buscar soluciones sonoras para amoldarse al nuevo gusto del público.

En este sentido, el que sin duda marcaría un antes y un después en la historia de la organería fue Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), organero de origen franco-catalán que creó el modelo de órgano sinfónico, que imitaba en un solo instrumento las posibilidades tímbricas de una orquesta entera y que ofrecía una mayor riqueza de matices.

Y precisamente uno de sus discípulos indirectos fue el constructor del instrumento objeto de este estudio, el azpeitiarra Aquilino Amezúa (1847-1912). Descendiente de una familia de organeros, adquirió una formación ecléctica en casas de fabricación francesas, alemanas e inglesas. Esta variedad de influencias acabaría otorgando a sus instrumentos “una sonoridad, profundidad y color tímbrico que los distingue y cualifica”⁵⁴, habiéndose asimilado su figura a la de Cavaillé-Coll en España. Su prolífica creación le llevó a tener un negocio

⁵³ Autoría de la Fig. 3: extraída del informe no publicado del organero Federico Acitores.

⁵⁴ AZKUE, José Manuel, ELIZONDO, Esteban. ZAPIRÁN, José María. *Órganos de Guipuzcoa*, San Sebastián: Fundación Kutxa, 1998, p. 57

próspero, y su herencia quedó reflejada tras su muerte en numerosas obras, entre ellas los órganos presentes en catedrales como la de Oviedo, Valladolid o Sevilla entre muchos otros, amén del que aquí nos ocupa.

5.- LA AVENTURA DE (NO) ENCONTRAR FUENTES.

Una vez expuesta la justificación y el contexto de este órgano, veamos cuál fue el proceso a seguir para localizar las fuentes que pudieran proporcionar información sobre el mismo de cara a una rehabilitación. Este paso es necesario, dado que cualquier intervención en un instrumento histórico puede perfectamente estar ayudada por la tecnología contemporánea, pero ha de hacerse respetando la idea original y las características estilísticas del objeto sobre el que se actúa, las cuales podemos conocer más en profundidad gracias a las fuentes sobre su origen.

Mi interés en este instrumento surgió durante el curso académico 2012-2013, cuando el catedrático de órgano y actual director del COSCYL Luis Dalda Gerona me propuso como proyecto de fin de carrera investigar la documentación relacionada con este órgano que, pese a su calidad e interés, había permanecido inutilizado durante algunas décadas a causa de diversos desperfectos.

La propuesta del profesor Dalda era coherente, y esta investigación, necesaria por diversos motivos: en primer lugar, a día de hoy no existe ninguna monografía que se ocupe de este instrumento, el cual había que poner en valor puesto que

destaca dentro de la producción de la organería romántica vasca en Castilla y León. Por otra parte, teníamos el propósito de que el estudio de estas fuentes⁵⁵ no se quedase en un mero registro y transcripción de unos cuantos datos, sino que esta información llegase a manos de quien pudiera poner solución al mutismo de la obra de Amezua y poder así devolverle su función como instrumento litúrgico y de concierto.

Pero para llegar a ese punto, primero había que localizar, evaluar y transcribir todas las fuentes disponibles que pudieran ser de utilidad para conocer la historia del instrumento y situarlo dentro del contexto histórico y musical de la Salamanca de principios del siglo XX, así como para obtener información que pudiera ser de utilidad de cara a una futura restauración (fecha de construcción, proyecto, reparaciones y modificaciones). Sin embargo, la búsqueda de fuentes primarias constituyó un itinerario con frecuentes puertas cerradas y puntos muertos, debido a la inexistencia o desaparición de algunos de los documentos más importantes que podrían haber arrojado luz sobre el instrumento original. Así pues, ¿cuál fue el camino a seguir?

Como es sabido, cuando queremos conocer la información relativa a cualquier aspecto relacionado con una institución eclesiástica, en este caso una parroquia, los archivos parroquiales representan el primer paso. Por ello la primera fase consistía en averiguar con

⁵⁵ El acceso a los documentos relativos a la construcción e inauguración del órgano presentes en el archivo parroquial fue posible gracias a los párrocos D. Fructuoso Mangas Ramos y D. José Manuel Hernández Sánchez, que me abrieron el archivo amablemente.

qué documentos contábamos en dicho fondo. Entre ellos figuran algunos Libros de Fábrica o de cuentas que databan de entre 1887 y 1965, un Libro de Régimen que recogía las actas entre 1875 y 1935, y los Libros de Cuentas de las cofradías de San Blas y de la Sacramental de la Purísima Concepción. Gracias a ellos se pudo obtener alguna información interesante, como la fecha de inauguración del órgano, el programa del concierto interpretado para la ocasión, o el sueldo del organista. Pero sobre todo fue relevante conocer las reformas que sufrió, el informe de las mismas y las partidas de dinero destinadas a su mantenimiento, ya que son los datos que más pueden ayudar a un organero a dilucidar cuáles eran los elementos originales del instrumento y, en base a ellos, decidir cuáles mantiene y cuáles modifica en una restauración.

Sin embargo, no hallé aquí uno de los documentos que mejor información pueden proporcionar para este propósito: el contrato y proyecto de construcción.

Dada la importancia de estos documentos, busqué su rastro en el Archivo Diocesano de Salamanca, donde quizá hubieran trasladado documentación de la parroquia; en el cercano Convento de las Agustinas Recoletas, al que la iglesia perteneció hasta 1887; y más tarde al Archivo Histórico Provincial, con la esperanza de que el contrato hubiera sido elevado a escritura pública y se encontrase entre los protocolos notariales. Todas estas búsquedas resultaron infructuosas, y por lo tanto, a día de hoy dichos documentos permanecen en paradero desconocido.

Ante lo estéril de este panorama volví los ojos hacia otro tipo de fuentes que, si

bien no contendrían el objeto de mi anterior búsqueda, sí podrían aportar datos sobre la historia del instrumento. En este sentido, los fondos digitalizados de periódicos locales de la época como *La Gaceta Regional*⁶⁶, *El Lábaro* o *El Adelanto*⁶⁷ me sorprendieron gratamente. Se convirtieron en el aporte principal de información referida no sólo al proceso de construcción, instalación e inauguración del órgano, sino también a los personajes que lo rodearon (restauradores y organistas).

Por fin, tres documentos que sí resultaron de la mayor utilidad fueron los informes sobre el estado de la cuestión realizados por tres constructores diferentes: en primer lugar, el elaborado por Gerard de Graaf en 1994, en forma de carta y probablemente en respuesta a una previa petición de información por parte de la parroquia. En segundo lugar Joaquín Lois, quien en 2004 escribe el *Informe sobre el órgano de la Purísima de Salamanca*, más completo y que incorpora un dossier fotográfico. Estas dos fuentes no están publicadas y fueron encontradas en el archivo parroquial. Por fin, en tercer lugar debemos destacar el *Informe técnico descriptivo y valoración del órgano de la Iglesia de la Purísima de Salamanca*, realizado por Federico Acitores en 2013 a petición del profesor Dalda Gerona y de la que firma este artículo, a fin de que pudiera ser entregado a los responsables de la

⁶⁶ Guardados y digitalizados en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca

⁶⁷ Digitalizados en el archivo de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

<http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>
Todos los fragmentos presentes en este artículo de los periódicos *El Lábaro* y *El Adelanto* han sido extraídos de este fondo y son reproducidos con la autorización del mismo.

parroquia para que valoraran la posibilidad de invertir en la rehabilitación del órgano. Como veremos más adelante, la propuesta de Acitores prosperó, lo cual generó un nuevo documento fundamental de cara a futuras intervenciones: el *Informe de los trabajos realizados para la puesta en marcha del órgano de la Iglesia de la Purísima de Salamanca*.

Estas cuatro fuentes son muy valiosas en tanto en cuanto reflejan la opinión de varios profesionales de la organería acerca del estado del instrumento a finales del siglo XX y principios del XXI, indicando qué problemas presentaban, propuestas personales de intervención y la necesidad de su rehabilitación.

6.- ¿QUÉ DATOS PROPORCIONARON LAS FUENTES?

Si bien, como ya hemos indicado, en este artículo no vamos a centrarnos en el contenido de estas fuentes sino en las consecuencias prácticas que tuvo esta investigación, sí queremos dejar al menos una breve constancia de los datos que nos pudieron aportar tanto libros de cuentas, como de actas, así como la prensa, que ayudaron a Federico Acitores a tener un criterio más informado a la hora de realizar su intervención.

6.1.- EL CONSTRUCTOR Y LA FINANCIACIÓN.

De entre la información más relevante que nos han proporcionado los Libros de Fábrica y Libros de Régimen, cabe destacar la identidad de la donante de los fondos, el coste, y el propio nombre del

constructor. El siguiente fragmento resulta relevante al respecto, ya que la autoría del órgano no ha quedado escrita en ningún lugar del instrumento y, al encontrarse el proyecto de construcción en paradero desconocido, constituye el único testimonio en la parroquia (a parte del propio instrumento) que da fe de que Amezua fue el constructor:

El día 21 de Junio de 1902 el Excmo. Ilmo. Señor Dr. D. Fr. Tomás Cámara y Castro, Obispo de la Diócesis, bendijo un gran órgano construido en los talleres del Sr. Amezua, regalo que hizo a esta parroquia la Srita. D^a Gonzala Santana, feligresa de la misma. Su coste fue de cinco mil quinientos duros. Se inauguró con un concierto sacro por el Sr. Benaiges, organista de la Capilla Real de Madrid⁵⁸.

6.2.- EL RESTAURADOR: JUAN DE BERNARDI

A pesar de la calidad de la obra de Amezua, este órgano ha sufrido varias intervenciones y arreglos a lo largo de su historia, y la mayoría de ellas fueron llevadas a cabo por el comerciante de instrumentos musicales y organero afincado en Salamanca Juan de Bernardi. Este personaje no sólo se ocupó de una importante restauración en 1920, sino que probablemente fuera su taller el que periódicamente realizaba revisiones y pequeños arreglos en el instrumento, reflejados en forma de pequeñas cantidades destinadas al mantenimiento del órgano en los Libros de Fábrica. A través de este informe, recogido en el Libro de Régimen, dejaba constancia de

⁵⁸ *Libro de Régimen*, f. 4V.

su intervención en el instrumento en 1920:

Yo, Juan de Bernardi... manifiesto que he examinado el órgano de dicha iglesia encontrándole muy inutilizado en todo su mecanismo en general como del teclado, registros, pedalier, conductos fuelle, de la afinación, necesitando además una limpieza general de todos los tubos y demás piezas⁵⁹.

La información proporcionada más adelante por su informe (del cual aquí ofrecemos sólo un breve fragmento) es sin duda de gran importancia para una restauración a día de hoy, ya que el registro de sus actividades permite al especialista diferenciar entre los elementos del órgano original, y los que fueron fruto de modificaciones posteriores.

La prolífica carrera profesional de Juan de Bernardi, desarrollada principalmente en la zona central-oeste de la Península Ibérica y que podemos conocer gracias al seguimiento que hacía de sus trabajos la prensa local salmantina, será objeto de otro artículo en el futuro.

6.3.- EL ÓRGANO EN LA VIDA PARROQUIAL COTIDIANA.

Tras la instalación del órgano en 1902, era de esperar que en lo sucesivo hubiera tenido lugar una actividad musical reseñable en el templo, que habría sido recogida por la prensa local ávida de noticias de sociedad. Sin embargo, si ésta existió, apenas ha quedado constancia de ella en las crónicas periodísticas. Sabemos que hay una cierta presencia del órgano

en las celebraciones religiosas destacadas, como bodas o misas solemnes cantadas y probablemente acompañadas (ver fig. 4).

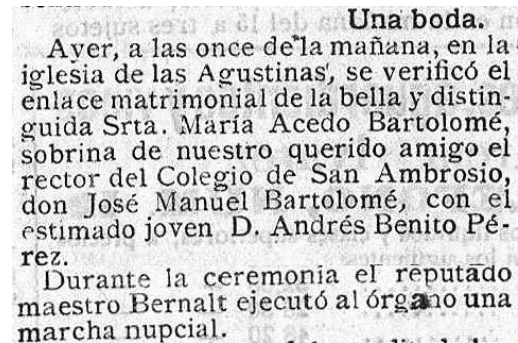


Fig. 4. *El Adelanto*. 19 de mayo de 1921

Incluso también tenemos información de la intervención habitual del instrumento en los eventos organizados por las cofradías adscritas a la parroquia, como muestra el Libro de Cuentas de la Cofradía de San Blas guardado en el archivo parroquial. Sus registros contienen partidas regulares de dinero destinadas a pagar al organista que tocaba en sus celebraciones desde 1929 hasta 1965, con una creciente evolución en su salario incluso en los años más austeros tras la Guerra Civil tal como muestra el gráfico de la figura 5 (fechas en el eje X, y cantidad de pesetas percibidas por año en el eje Y). Las barras que recogen más de un año indican que el salario no cambió durante ese período.

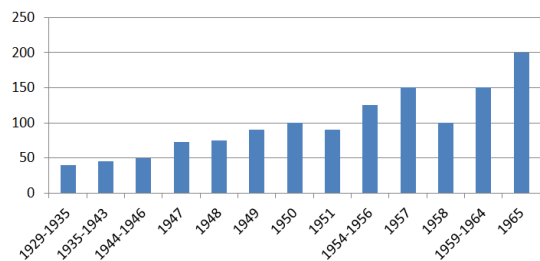


Fig. 5. Asignación al organista por parte de la Cofradía de San Blas (1929-1965)

⁵⁹ *Libro de Régimen*, f. 6V

Pero al margen de lo rutinario en la vida parroquial, no hemos hallado anuncios de conciertos, a excepción de algunos eventos importantes de los que hablaremos más adelante.

6.4.- UN ORGANISTA PROMINENTE: BERNARDO GARCÍA BERNALT

Sería injusto no aludir a uno de los personajes más activos en la vida musical salmantina y que además está directamente vinculado a la Parroquia de la Purísima y a nuestro objeto de estudio, pues durante muchos años fue el organista encargado de hacerlo sonar: Bernardo García-Bernalt.

Integrante de una familia de músicos (sus descendientes aún hoy destacan en el panorama cultural salmantino), aparece citado numerosas veces en la prensa de la época, casi siempre vinculado a la dirección de coros, o bien a la interpretación de obras compuestas por él mismo. En este sentido ha sido muy útil la información encontrada en *El Adelanto*, cuya digitalización en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica se prolonga hasta

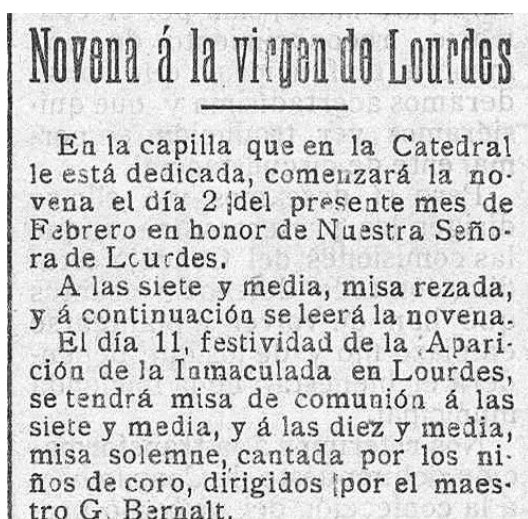


Fig. 6. *El Adelanto*. 1 de febrero de 1913

1920 y por lo tanto puede darnos cuenta de los primeros pasos de García-Bernalt, así como de su consolidación como figura de referencia musical en Salamanca. Así, por ejemplo, sabemos que de forma más o menos regular dirigía el coro de niños de la catedral, el Coro de Señoritas de la Normal, la Schola Cantorum de la iglesia de San Juan Bautista y la de San Juan de Barbalos, y que era profesor de música en la escuela de San Eloy.

A fin de no cansar al lector con un exceso de imágenes, incluimos aquí como muestra algunos recortes de *El Adelanto* con noticias de la actividad musical de este polifacético maestro como concertista y director de conciertos en diversas instituciones culturales salmantinas como el Ateneo, el Liceo, el Círculo de obreros... así como compositor de música religiosa, instrumental y escénica. Sin embargo, si la curiosidad del lector es mayor, podrá encontrar más ejemplos en el Anexo (figuras 15-18).



Fig. 7. *El Adelanto*. 4 de marzo de 1916

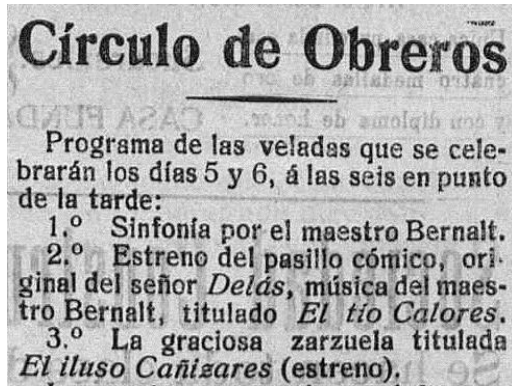


Fig. 8. *El Adelanto*. 9 de mayo de 1916

6.5.- EVENTOS EN LA HISTORIA DEL ÓRGANO.

A pesar de la ya citada ausencia de noticias relativas a una actividad concertística reseñable que pudiera haber tenido lugar en la iglesia de la Purísima a raíz de la instalación del órgano, las fuentes hemerográficas sí nos han dejado constancia de al menos tres eventos importantes en los que el instrumento fue protagonista.

El primero de ellos, como no podía ser de otra forma, fue su inauguración en 1902 con un concierto a cargo de José María Benaiges, quien fuera en aquel momento el organista de la Capilla Real.

Tras este evento, durante dieciocho años no tenemos noticia alguna sobre acontecimientos musicales de relevancia hasta 1920, coincidiendo con la reinauguración del órgano tras su restauración por el antes aludido Juan de Bernardí, con un concierto ofrecido por Bernardo García Bernalt.

Por fin, 1935 sería otra fecha importante, en la que se celebró el Tricentenario de la realización del cuadro que preside el presbiterio, la Inmaculada Concepción de José de Ribera. Con tal motivo, durante la Novena de la

Inmaculada se celebraron en el templo conferencias, conciertos, sermones... a los que asistieron personalidades del momento, tanto políticas (José María Gil Robles, entonces Ministro de Guerra, y Cándido Casanueva Gorjón, Ministro de Justicia hasta septiembre de 1935, ambos con Lerroux como presidente) como culturales, como el propio Bernalt o Gerardo Gombau.

En estos tres eventos la prensa nos aporta información importante, no tanto quizá para el organero restaurador, sino más bien para el organista intérprete, ya que en las crónicas de estos conciertos se especifican los programas de los mismos, explicando además cuáles fueron las sonoridades escogidas por el concertista para cada una de las obras. Esa información es importante, por un lado para el musicólogo que quiere investigar los gustos musicales de una época a través de las programaciones de los conciertos. Por ejemplo, el recital ofrecido por Bernalt en 1920 es toda una declaración de intenciones a favor del movimiento reformador de la música sacra que comenzó a mediados del siglo XIX y que culminaría en 1903 con el *Motu Proprio*, ya que se programaron

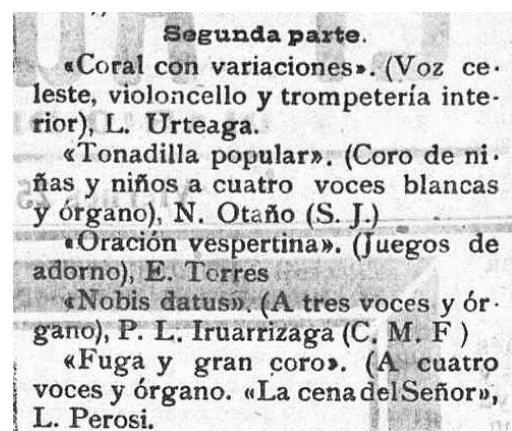


Fig. 9. *El Adelanto*. 25 de junio de 1920.

obras de Lorenzo Perosi, Fernand de la Tombelle, Nemesio Otaño, Eduardo Torres o Luis de Urteaga, como podemos ver en la figura 9.

Por otra parte, al organista le sirve como referencia estilística acerca de cuáles eran los criterios interpretativos de un determinado tipo de repertorio en una época concreta. En las figuras 9 y 10 vemos dos fragmentos de programas, uno del concierto de 1902 y otro del de 1920. En ambos se puede apreciar cómo el organista ha dado detalles a la prensa acerca de los registros escogidos para cada pieza, y que dan una idea de cómo el intérprete buscaba explotar todas las posibilidades tímbricas del instrumento. Además, estos documentos ofrecen pistas acerca de la personalidad de un músico concreto (ya fuera Benaiges o Bernalt) a la hora de registrar una obra, así como de los criterios estilísticos para interpretar piezas concretas (por ejemplo, los juegos de adorno para la *Oración Vespertina* de Torres, o un juego de flautados para una improvisación).

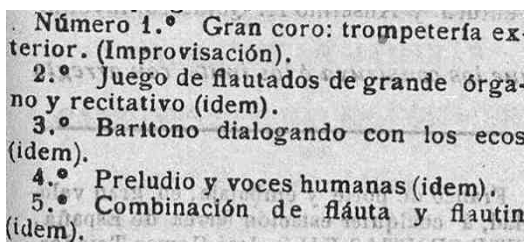


Fig. 10. *El Adelanto*. 22 de junio de 1902.

7.- CONSECUENCIAS DE LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO.

Todo investigador desea que el fruto de sus largas horas de desvelo por el objeto estudiado tenga una repercusión práctica que, de algún modo, mejore su entorno y sea útil a la sociedad. Así, el

presente trabajo no encontró su final en su lectura con el objeto de obtener el Grado Superior de Música, sino que desencadenó una serie de reacciones que concluyeron en la reinauguración del órgano en octubre de 2013.

Como ya hemos comentado, el organero Federico Acitores realizó un informe y propuesta de intervención en 2013 a fin de complementar este estudio. Al final del mismo, tras la valoración, hace una propuesta de acción en dos fases:

Perspectivas a futuro:

Lo mejor que le podría pasar al órgano de la Purísima es recuperar su función. Esto podría tener dos momentos:

- 1.- Puesta en marcha: Realizar una limpieza, ajuste básico de mecanismos, reparación de tubos abollados y afinación general, para lo que no se requiere una gran inversión.
- 2.- Restauración estricta y sistemática del órgano.

Tras presentar este informe y el proyecto, los párrocos del templo D. Fructuoso Mangas Ramos y D. José Manuel Hernández Sánchez consideraron la necesidad de aprovechar un recurso tanto tiempo dormido, aceptando la propuesta de que recuperase su función, al menos en la primera fase propuesta por Acitores.

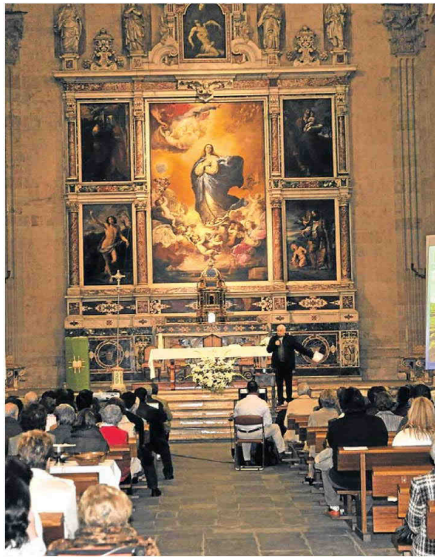
Así se hizo, y durante el verano y parte del otoño de 2013 se llevaron a cabo las obras de puesta en marcha del instrumento, relatadas por su artífice en el *Informe de los trabajos realizados para la puesta en marcha del órgano de la Iglesia de la Purísima de Salamanca* en el que, como se indica, se han seguido las líneas propuestas por De Graaf en su carta de

1994 para que el órgano recuperase sus funciones básicas. Después de todo este proceso, el órgano funcionaba a excepción de algunos registros. Persisten aún algunos fallos, como traspasos de aire o el agarrotamiento de algunas teclas que se quedan sonando por el mal estado de la transmisión mecánica.

A pesar de esto, fue posible inaugurar de nuevo el órgano mediante dos conciertos que, a su vez, dieron lugar a diversos artículos en *La Gaceta*⁶⁰ en los que se escribió sobre la historia del instrumento con renovado interés (ver figuras 14 y 15 en el anexo), y que puso de nuevo en el mapa salmantino la creación de Amezua. El primero de estos conciertos fue ofrecido por Luis Dalda Gerona el 7 de octubre 2013, comentado en una página entera el día siguiente (ver figura 11). Gracias a la puesta a punto realizada por Acitores, el profesor Dalda pudo interpretar un repertorio variado no exclusivo del estilo del propio órgano, que incluyó música de autores del siglo XVIII como José Lidón o Antonio Soler, así como otros más cercanos a la estética del instrumento, como Hilarión Eslava.

Por cuestiones relativas a la propiedad intelectual de las imágenes, hemos adjuntado en primer lugar la página completa, y más adelante la crónica ampliada para facilitar su lectura (fig. 12):

⁶⁰ Los fragmentos incluidos en este artículo de *La Gaceta* son reproducidos con la autorización de Julián Ballester, director del diario. Así mismo, damos las gracias por su ayuda al documentalista de este periódico José Carlos Toro.



Fructuoso Mangas arrancó el curso pastoral con una agradable sorpresa.



Decenas de personas volvieron a escuchar el órgano tras décadas en silencio.



Luis Dalda fue el encargado de reestrenar el instrumento de viento de principios del siglo XX. [FOTOS: BARROSO]

La Purísima rehabilita un órgano romántico cedido por Gonzala Santana en el año 1902

Luis Dalda reestrenó ayer el instrumento que llevaba más de treinta años sin funcionar ■ Fue construido por Amezua en el siglo XIX, responsable de intervenciones importantes tanto en Sevilla como en Oviedo

A.B. | SALAMANCA

La Purísima ha rescatado un órgano romántico de principios del siglo XX cedido por Gonzala Santana, conocida popularmente como "La pollita de oro", en el año 1902. El instrumento fue realizado por Aquilino Amezua, uno de los organistas más importantes del siglo XIX y responsable de la construcción de los órganos de Sevilla y Oviedo. Durante más de treinta años, el órgano se ha mantenido "mudo" a la espera de que se realizara una intervención que pudiera devolver la musicalidad a un instrumento que el mismo constructor definió como de "una sonoridad,

profundidad y color tímbrico que distingue y cualifica".

El catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música, Luis Dalda, fue el encargado del reestreno del órgano con la interpretación de piezas del Padre Soler, Eduardo Torres, Jo-

La intervención se ha basado en la limpieza de las tuberías interiores del órgano y la sustitución de piezas deterioradas

sé Lidón e Hilarión Eslava. Antes de presentar la "sorpresa" a los feligreses de la Purísima, Dalda reconoció la "buena sonoridad y el timbre" de una obra que ha estudiado en profundidad una de sus alumnas Judith García para hacer la tesis doctoral de este instrumento.

La intervención realizada por Federico Acitores se ha basado en la limpieza de las tuberías interiores del órgano, el cambio de los conductos de plomo y la rehabilitación interior. No obstante, es la primera intervención de un proceso posterior que debe finalizar con la restauración integral del monumento.

LAS CURIOSIDADES

Musicalidad y buena sonoridad

Las principales características de un órgano romántico es que permite reproducir toda la orquesta y sus distintos instrumentos, incluida la voz humana. A diferencia de otros órganos importantes como el de la Catedral, el sonido es más agradable y envolvente. Entre los organistas que lo han tocado han estado Juan de Bernardi y Bernardo García Bernal.

Costó 150.000 reales

La construcción del órgano costó 150.000 reales a Gonzala Santana que posteriormente se lo cedió a la parroquia de La Purísima.

Financiado por la parroquia

La rehabilitación ha sido financiada enteramente por la parroquia de La Purísima, gracias a las donaciones de los feligreses. La intervención exigirá nuevas rehabilitaciones para la puesta a punto.

Fig. 11. *La Gaceta*. 28 de octubre de 2013.

A.B. | SALAMANCA

La Purísima ha rescatado un órgano romántico de principios del siglo XX cedido por Gonzala Santana, conocida popularmente como “La pollita de oro”, en el año 1902. El instrumento fue realizado por Aquilino Amezua, uno de los organistas más importantes del siglo XIX y responsable de la construcción de los órganos de Sevilla y Oviedo. Durante más de treinta años, el órgano se ha mantenido “mudo” a la espera de que se realizara una intervención que pudiera devolver la musicalidad a un instrumento que el mismo constructor definió como de “una sonoridad,

profundidad y color tímbrico que distingue y cualifica”.

El catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música, Luis Dalda, fue el encargado del reestreno del órgano con la interpretación de piezas del Padre Soler, Eduardo Torres, Jo-

sé Lidón e Hilarión Eslava. Antes de presentar la “sorpresa” a los feligreses de la Purísima, Dalda reconoció la “buena sonoridad y el timbre” de una obra que ha estudiado en profundidad una de sus alumnas Judith García para hacer la tesis doctoral de este instrumento.

La intervención realizada por Federico Acitores se ha basado en la limpieza de las tuberías interiores del órgano, el cambio de los conductos de plomo y la rehabilitación interior. No obstante, es la primera intervención de un proceso posterior que debe finalizar con la restauración integral del monumento.

La intervención se ha basado en la limpieza de las tuberías interiores del órgano y la sustitución de piezas deterioradas

Fig. 12. *La Gaceta*. 19 de noviembre de 2013

El segundo concierto coincidió con la celebración de las *V Jornadas de Música Antigua* del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, que tienen lugar cada año con motivo de la festividad de Santa Cecilia, y que fueron reseñadas una vez más en *La Gaceta* (figura 13) y el diario digital *Salamanca24horas*.

El Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, a través de los departamentos de Musicología y Música Antigua, ha organizado las quintas Jornadas de Música Antigua, bajo el título 'Música instrumental ibérica: desde la influencia italiana hasta el Motu Proprio, que tendrán lugar este jueves y el viernes en el propio Conservatorio con conferencias y en la iglesia de La Purísima y la Catedral con conciertos

Programación [...]

Conferencia / Concierto (Lugar y hora: Iglesia de la Purísima a las 20 h.)

“El órgano de Aquilino Amezúa (1902): historia y presente”

Judith García Martín,
conferenciante; concierto a cargo de

los alumnos de la Cátedra de Órgano y el Prof. Luis Dalda Gerona⁶¹.

Como acabamos de leer, durante estas jornadas, algunas actividades se ubicaron en el templo de la Purísima, entre ellas la conferencia ofrecida por la autora de este trabajo "El órgano de Aquilino Amezua (1902): historia y presente". En ella se explicó el proceso de investigación y restauración que había hecho posible el concierto que ofrecieron a continuación el catedrático y alumnos de la especialidad de Órgano de este conservatorio (Ignacio Bermejo, Antonio Palencia y María Fuster). Aprovechando que el tema asignado a estas *V Jornadas* abarcaba la "música instrumental ibérica desde la influencia italiana hasta el Motu Proprio", no había ocasión ni instrumento más adecuados que éstos para interpretar un variado programa en el que, en la misma línea que el concierto

⁶¹ Noticia del 21 de noviembre de 2013.

<http://www.salamanca24horas.com/cultura/9855-6-quintas-jornadas-de-musica-antigua-del-conservatorio-superior> [Consulta: 4 de junio de 2016]

ofrecido por Luis Dalda unos días antes, se dio especial relevancia a la obra organística de Hilarión Eslava y Eduardo Torres, compositores cuya música se aproxima más a la estética del órgano de Amezua:

- P. Antonio Soler (1729-1783)
 - o Sonata nº 54 en Do mayor, “de clarines”
- José Lidón (1748-1827)
 - o Cantabile para órgano al alzar en la misa

- Hilarión Eslava y Elizondo (1807-1878)
 - o Elevación nº 3
 - o Ofertorio sobre “Pange Lingua”
- Eduardo Torres (1872-1934)
 - o Pastorela.
 - o Entrada en Do mayor.
 - o Gradual
 - o Elevación en sol mayor
 - o Canción elegíaca

El Conservatorio Superior organiza para los días 21 y 22 unas jornadas de música antigua

J.Á.M. | SALAMANCA

Fiel a su compromiso con los amantes de la música antigua, el Conservatorio Superior, en colaboración con el Cabildo Catedralicio, ha organizado para los días 21 y 22 del presente mes de noviembre las V Jornadas de Música Antigua, que en esta ocasión llevan por título genérico “Música instrumental ibérica: desde la influencia italiana hasta el Motu Proprio”.

Así, para el jueves, día 21, el programa incluye una serie de conferencias en el Conservatorio Superior y una conferencia concierto en la iglesia de la Purísima (20 horas), a cargo del profesor Luis Dalda y de alumnos de la Cátedra de Órgano. Las actividades continuarán el viernes, 22 de noviembre,

EL PROGRAMA

Día 21. Conferencias en el Conservatorio Superior y una conferencia concierto en la iglesia de la Purísima a las 20 horas a cargo del profesor Luis Dalda y de los alumnos de la Cátedra de Órgano.

Día 22. Conferencias y taller en el Conservatorio; concierto en la Catedral Nueva protagonizado por el Coro Victoria de Nagoya (Japón) y los alumnos de la Cátedra de Órgano.

con dos nuevas conferencias y un taller en el Conservatorio Superior, al tiempo que el programa se cerrará con un concierto en la Catedral Nueva (20 horas) en el que participarán el Coro Victoria de Nagoya (Japón) y alumnos de la Cátedra de Órgano.

Fig. 13. *La Gaceta*. 19 de noviembre de 2013

Al margen de las actividades organizadas por una institución educativa como es el COSCYL, este instrumento ha quedado listo para que el organista que lo desee pueda acompañar el servicio litúrgico o bien ofrecer conciertos en él. Así sería, por ejemplo, unas semanas más tarde cuando, el 3 de enero de 2014, el organista y musicólogo italiano Luca Purchiaroni tocó en un recital a beneficio de Manos Unidas, como nos cuenta, una vez más, el diario digital *Salamanca24horas*:

Manos Unidas quiere agradecer a los salmantinos su colaboración año tras año. Con motivo del Año Nuevo ha organizado un concierto de órgano, que tuvo lugar el viernes 3 de enero, a las 20.00 horas, en la parroquia de La Purísima, a cargo del italiano Luca Purchiaroni. La entrada fue libre hasta completar el aforo⁶².

8.- CONCLUSIONES.

A lo largo del presente trabajo hemos tenido la oportunidad de explorar y conocer la historia del órgano de la Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción de Salamanca, un instrumento que cuenta ya con casi 115 años de historia, durante los cuales ha despertado el interés de intérpretes y constructores hasta nuestros días.

Las fuentes primarias parroquiales que reflejan datos sobre el proceso de contratación y construcción del mismo son escasas, heterogéneas y dispersas, reduciéndose a un Libro de Fábrica, un Libro de Régimen y el Libro de la

Cofradía de San Blas. Por ello, a pesar de de que han aportado información relevante, se han debido complementar con datos presentes en la prensa salmantina del momento, recurriendo a los fondos digitalizados de *El Adelanto*, *El Lábaro* y *La Gaceta Regional*.

Gracias a este proyecto, que en breve divulgará el contenido íntegro de las fuentes, no sólo se ha podido conocer un poco mejor la historia de este instrumento, sino que ha dado lugar a una intervención real, poniendo en valor esta pieza patrimonial, rehabilitándola en su uso, y dando una oportunidad de trabajo a un taller artesanal de organería.

A pesar de los avances conseguidos, no se ha llegado al final del camino. El funcionamiento que hizo posible los últimos eventos descritos es precario, y puede fallar debido a los numerosos problemas que presenta el instrumento. Tras la puesta en funcionamiento, el órgano ha sido sacado del olvido y puesto en valor, y puede ser utilizado para el servicio litúrgico, pero en situaciones más exigentes, como un concierto con repertorio arriesgado, podría no soportar los requerimientos del intérprete.

Llegados a este punto, creemos interesante adjuntar la valoración final de Federico Acitores, expuesta en la última página de su primer informe, y que consideramos que resume a la perfección todo lo tratado hasta aquí:

Valoración:

Se trata de un ejemplar valioso. Una pieza patrimonial importante, como bien mueble dentro de la Iglesia de la Purísima, y un órgano de especial interés si se considera dentro del conjunto del Patrimonio organístico de la ciudad y la Diócesis.

⁶² Noticia del 3 de enero de 2014: <http://www.salamanca24horas.com/cultura/101376-concierto-de-ano-nuevo-de-manos-unidas> [Consulta: 4 de junio de 2016]

Obra de época y estilo: este órgano es un ejemplar que merece especial valoración por la época y el estilo que representa: el órgano sinfónico español que, aunque muy influenciado por el estilo de los instrumentos románticos franceses, presenta rasgos propios inconfundibles.

Obra de autor relevante: Además, se trata de una obra de un gran autor como es Aquilino Amezua, que es el máximo exponente del arte de la organería sinfónica española del que conservamos varios ejemplares en Castilla y León, siendo éste el más grande de los construidos con transmisión mecánica de notas.

ANEXO

• TRIBUNA •

 JOSÉ MARÍA HERNÁNDEZ PÉREZ

La familia Bernardi, organeros en Salamanca

EN los años ochenta del siglo XIX llega a España el organero genovés Nicolás Bernardi, su esposa Jerónima Bocino y sus dos hijos, Juan y Pedro, instalándose en Trujillo (Cáceres), tras pasar por Zamora realizando encargos del obispo de la diócesis.

Repara el órgano barroco, con angelotes procedentes de Salamanca, de la iglesia de San Martín en 1887 y en 1892 el del convento de Santa Clara, ambos en Trujillo. En 1893 el órgano renacentista de la iglesia de Santa María de la Consolación de Garrovillas y en 1894 el de la iglesia de la Purísima Concepción de Madroñera, el de la parroquia de San Juan Bautista de Berzocana y el de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Cuacos de Yuste.

“Nicolás de Bernardi e Hijos” reparan los órganos de la iglesia del Apóstol Santiago de Peraleda de la Mata, el del Salvador de Pasarón de la Vera y el de la iglesia de Santiago Apóstol de Losar de la Vera en

Cáceres.

La firma “Bernardi Hermanos” en 1897, el de la iglesia de san Torcuato, en Zamora, en 1902 el órgano del Real Convento de santa Clara de Toro y al morir en 1899 Nicolás Bernardi se independizan los hermanos y Pedro sigue por Badajoz, Portugal, Toledo y Madrid. En 1903 Juan de Bernardi Bocino se aloja 15 días en la Fonda de la Burgalesa y en el mes de noviembre se instala en Salamanca en la calle de Zamora, nº 51.

En 1904 repara el órgano de la catedral de Miranda de Douro, reformando en 1910 el órgano de la catedral de Ciudad Rodrigo y en 1917 el de la iglesia parroquial de Palacios Rubios. EEELO

El 5 de junio de 1920 el señor de Bernardi Bocino repara el órgano de la iglesia parroquial de la Purísima en Salamanca, regalado por doña Gonzala Santana y puesto en funcionamiento el 21 de junio de 1902. El día 26 se reinaugura con un concierto a cargo de don Bernardo García Bernalt.

Tras pasar por Zamora, 51, 28 y 22, en marzo de 1920 se traslada a Concejo, números 5 y 7. El 8 de agosto de 1932, en un accidente de automóvil en la fuente de Riofrío, muere la esposa de Juan de Bernardi Bocino, María Dolores Romero de 50 años y su hija Conchita, resultando heridos otros dos hijos, Bernardo y Lolita. Juan de Bernardi Romero en 1941 se traslada a Concejo, 17, donde permanece hasta su muerte el 15 de noviembre de 1975. La figura de Juan de Bernardi se distinguió por su elegante porte con trajes cortados a medida, impecable chalina de artista bohemio y abundosa melena cuidada con esmero.

Fig. 14. *La Gaceta*. 17 de noviembre de 2013

• TRIBUNA •

JOSÉ MARÍA HERNÁNDEZ PÉREZ

El órgano de La Purísima

TRAS la visita a la Exposición Universal de Barcelona de 1888 el obispo Padre Cámara encargó al constructor Aquilino de Amezua y Jáuregui, con talleres en Pasajes, un órgano para la iglesia parroquial de la Purísima, pues quedó prendado del magnífico órgano eléctrico, que por encargo de la Empresa de Conciertos de Música Clásica y Española, había presentado en el Palacio de Bellas Artes.

El órgano adquirido, del tipo romántico con máquina de Charles Barker para la transmisión mecánica de notas, costó 110.000 reales, aportados por doña Gonzala Santana, la “Pollita de Oro”, feligresa de la parroquia, pues vivía en la plazuela de Monterrey, junto al palacio y fue puesto en funcionamiento, tras ser bendecido por el obispo a las cuatro de la tarde del día 21 de junio de 1902, con un concierto del primer organista de la Real Capilla desde 1883 don José María Benaiges Pujol, quien de los nueve temas programados solamente uno no fue improvisación: “La plegaria de

voces humanas” de Lefebvre-Wely.

En 1920 al encontrarse bastante deteriorado el órgano, gracias a las gestiones del párroco don Gaspar Repila y su sobrino don Miguel Jiménez y a una nueva aportación de doña Gonzala Santana de 2.000 pesetas, se encarga su restauración y puesta a punto al organero genovés don Juan de Bernardí Bocino, que tiene su almacén de música y pianos en la calle de Concejo, números 5 y 7, dando su conformidad a la obra realizada don Bernardo García Bernalt, compositor musical y organista de la parroquia.

El día 26 de junio, a las siete de la tarde, se dio un concierto sacro a cargo del citado organista, dirigiendo los coros don José Artero, prefecto de música de la Catedral, actuando la coral de los dominicos, agustinos, seminario diocesano, niños de Coro de la Catedral, beneficiados cantores, niños de La Vega y la parroquia de San Juan Bautista, interpretando diez escogidas piezas, entre las que destacan: Cantatibus organis, de Otaño; Ave verum, de Mozart; Coral con variaciones, de Urtiaga; Oración vespertina, de Torres; Tocata, de Felipe Manuel Bach o la Musetta, de Remondí. (El edificio de la familia Bernardí adornaba con liras de metal sus balcones y desaparecidos éstos hoy solamente quedan algunos símbolos musicales en el antepecho metálico del tejado).

Fig. 15. *La Gaceta*. 20 de noviembre de 2013

COLEGIO DE CALATRAVA

La velada de ayer

Fué brillantísima la velada organizada ayer tarde en el colegio de Calatrava con motivo de la distribución de premios á los alumnos que en él reciben instrucción bajo la dirección de los Padres Agustinos.

Presidieron el acto el director del Instituto señor Reymundo, el arcipreste de la Catedral señor Domínguez Tomé y el superior de los Agustinos padre de la Puente, y asistió numerosísima y selecta concurrencia entre la que predominaban distinguidas señoras y señoritas.

Ejecutada al piano y cantada por un coro de señoritas alumnas de la Merced la Marcha triunfal de Grieg, el alumno don Saturnino Sánchez, pronunció un discurso de salutación, siendo muy aplaudido.

Procedióse luego á la distribución de premios á los alumnos que más se han distinguido durante el presente curso.

Al adjudicarle el premio extraordinario al alumno Fernando Gallego Herrera, estudiante de cuarto curso del Instituto, estalló una estruendosa ovación, que se repitió cuando el presidente le impuso la banda de honor.

Los alumnos Angel Regueras y Nicolás Vicente Oiva, declamaron con gran naturalidad, dos bonitas poesías, tituladas *Nostalgias* y *Mi fortaleza*, obteniendo también muchos aplausos.

El beneficiado de esta Catedral, don M. Fuenllana, cantó admirablemente y con gran sentimiento, el hermoso romance morisco, *Pérdida de Granada*, y á continuación se proyectó el drama *San Tarsicio*, en 22 cuadros artísticos, en color, que gustaron mucho al público.

Y terminó la velada con la bellísima composición de Guridi *Así cantan las niñas*, y en la cual el coro de señoritas de la Normal hizo verdaderos primores, dirigidas por el maestro Bernalt.

Fig. 16. *El Adelanto*. 1 de junio de 1916

Los coros.

Cuando los autores premiados hubieron recogido sus diplomas, hubo un intermedio musico-coral, que fué extraordinariamente aplaudido.

El señor Goyenechea, que tan justa fama goza de notable maestro de la música y del canto, formó un coro con sus alumnos de San Eloy y con sus alumnos de la Escuela de la Vega, elementos del Seminario y de la Catedral y señoritas de la Normal de Maestras. Y estos acompañados al armonium por el joven profesor señor Bernalt, cantaron, dirigidos por el señor Goyenechea, *Escenas tártaras*, de Laurent de Rillé, adaptación de escenas del *Quijote* por F. Romero.

Fig. 17. *El Adelanto*. 8 de mayo de 1916.

Ateneo de Salamanca.

El próximo lunes, 4 de los corrientes, á las cinco de la tarde (hora Catedral), se celebrará, en el Paraninfo de la Universidad, un acto en honor de Santa Teresa, obsequio que el Ateneo dedica á los peregrinos de Bilbao.

En dicha fiesta tomarán parte don Antonio García Bóiza, que hará el prólogo; Cándido R. Pinilla, que recitará poesías de Santa Teresa, y el sabio padre Matías García, que pronunciará un discurso. La parte musical está á cargo de las niñas de las escuelas de la Merced y la *Schola cantorum* de San Juan Bautista, dirigidos por el maestro García Bernalt.

Fig. 18. *El Adelanto*. 1 de junio de 1916

ATENEOS DE SALAMANCA

Velada literario-musical

Mañana, martes, á las siete de la tarde, dará el M. I. Sr. D. José Artero, canónigo de la Santa Iglesia Catedral, una conferencia en el Paraninfo de la Universidad, acerca del tema: «Ecos de antaño. Vitor de los Mozos de Coro á un Obispo electo en Salamanca».

Se ejecutará un Vitor del maestro Antonio Yanguas (1712 1740?), maestro de capilla de esta Catedral, canónigo y maestro de Santiago y catedrático de arte en la Universidad, por los elementos siguientes: Violín primero, D. Jacinto Rodríguez; violín segundo, D. Rafael Beato; violoncello, D. Luis Santos; canto, niños de coro; dirección y acompañamiento, D. Bernardo G. Bernalt.

Fig. 19. *El Adelanto*. 11 de marzo de 1918

MUSICOLOGÍA Y RECUPERACIÓN DE LA PRÁCTICA MUSICAL HISTÓRICA. UNA REFLEXIÓN HETERODOXA

Luis Antonio González Marín
Científico Titular del CSIC (DCH-Musicología, IMF-CSIC)
Director de Los Músicos de Su Alteza

RESUMEN:

Este artículo propone una reflexión personal, desde la propia experiencia del autor en el campo de la musicología y en el de la práctica musical profesional, acerca del papel de la musicología en la recuperación del patrimonio musical histórico y, en concreto, de la práctica musical histórica, su influencia en el desarrollo de las corrientes de interpretación “históricamente informada” y la tradicional, artificial y perniciosa distancia entre músicos y musicólogos.

ABSTRACT:

This paper proposes a personal reflection from the author's own experience in the field of musicology and professional musical practice, about the role of musicology in the recovery of historical musical heritage and, in particular, of historical performance practice, its influence on the development of current “historically informed performance”, and about the traditional, artificial and pernicious distance between musicians and musicologists.

PALABRAS CLAVE: *Musicología, patrimonio musical histórico, práctica musical histórica.*

KEYWORDS: *Musicology, Musical Heritage, Historically informed performance practice.*

A mediados de los ochenta, siendo estudiante de clave y órgano en el Conservatorio de Zaragoza y, a la vez, de Historia del Arte en la Universidad de la misma ciudad -con la mirada puesta en la realización de una tesina y luego una tesis doctoral, ambas de asunto musicológico-, tuve la oportunidad de comprar y leer un libro que, aunque había sido publicado en Estados Unidos varios años atrás -en 1972-, constituía en la España de entonces una novedad considerable. Me refiero al bien conocido volumen al cuidado de Barry S. Brook, Edward O. D. Downes y Sherman Van Solkema,

publicado por Norton bajo el título *Perspectives in Musicology*, que contiene las conferencias inaugurales del programa de doctorado en Música de la *City University of New York (CUNY)* para el curso 1968-1969⁶³. Ahora, treinta años después, hojeo y releo sus páginas subrayadas y anotadas aquí y allá, y pienso que, en cierto modo, parece que el tiempo no haya pasado. O casi.

⁶³ BROOK, Barry S.; DOWNES, Edward O.D.; VAN SOLKEMA, Sherman (eds.): *Perspectives in Musicology*, New York, WW Norton & Company, 1972.

En el ciclo de charlas y seminarios desarrollados en CUNY, y consecuentemente en el libro, comparecen algunas de las más prominentes figuras de la musicología del siglo XX: Gustav Reese, Friedrich Blume, François Lesure, H. C. Robbins Landon, Paul Henry Lang, Gilbert Chase, etc. Los puntos de vista que aportan, no siempre del todo coincidentes, a veces contrastantes y, en todo caso, complementarios, compendian y definen el quehacer musicológico internacional desde los orígenes de la disciplina hasta la fecha de lectura de las conferencias. Probablemente para algunos adeptos a la llamada «nueva musicología» este libro constituya una compilación de todo aquello que representa la «musicología positivista», pero conviene hacer hincapié en que determinadas posturas que una atenta lectura del libro revela contienen elementos muy novedosos, que lo eran entonces y que siguen siendo esgrimidos como tales en la actualidad, como, por ejemplo, la necesidad de abordar estudios interdisciplinarios (hoy, por supuesto, se va más allá y merced a alguna pirueta conceptual o únicamente léxica no siempre explicada o explicable se habla de «inter-», «multi-», «pluri-» y «transdisciplinaridad»), o la constatación del creciente auge de las ciencias sociales y la historia cultural. Por esta razón decía más arriba que, en algunos aspectos, parece como si no hubiesen transcurrido casi cincuenta años desde que las charlas fueron pronunciadas.

La lectura tuvo cierta influencia en mis planteamientos como futuro musicólogo, pero con seguridad otros textos que por entonces cayeron en mis manos dejaron surcos mucho más profundos. Es lo que

ocurrió con una traducción castellana de *The Interpretation of Music* de Thurston Dart⁶⁴ o, sobre todo, con una versión francesa de *Musik als Klangrede* de Nikolaus Harnoncourt⁶⁵. Los dos textos tenían la particularidad de haber sido escritos por importantes músicos en activo -lo cual suscitaba en mí simpatía, proximidad y afán de emulación, como estudiante de música y aspirante a profesional dedicado a la «música antigua»-, intérpretes ambos que compaginaban su oficio -o su arte- con la investigación. Dart (*1921; †1971) desarrolló una importante carrera académica, primero en Cambridge y después en Londres, siendo a la par notable multiinstrumentista y eminente clavecinista que se producía a menudo en conciertos y grabaciones discográficas; ambos empeños, musical y musicológico, se vieron truncados por una muerte temprana. Por el contrario, el recientemente desaparecido Nikolaus Harnoncourt (*1929; †2016), que posiblemente haya de ser considerado como la figura más relevante -aunque tal vez menos influyente de lo que suele pensarse- en el panorama de la recuperación de las prácticas musicales históricas en la segunda mitad del siglo XX y sin duda una de las mayores personalidades de la música en general en el siglo, se mantuvo alejado del mundo académico y a menudo fue duramente criticado por éste, en particular por la

⁶⁴ DART, Thurston: *Interpretación de la música*, Buenos Aires, Ed. Víctor Lerú, 1978. Se trata de una traducción de *The Interpretation of Music*, publicado por vez primera en 1954 y varias veces reeditado.

⁶⁵ HARNONCOURT, Nikolaus: *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, París, Éditions Gallimard, 1984. El original en alemán, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, había sido publicado en 1982.

musicología alemana⁶⁶, considerado como un *amateur* o un simple músico metido en menesteres que no le correspondían.

Si en algunos países -anglosajones- se ha considerado que práctica musical y musicología no sólo han de ir de la mano sino que pueden y aún deben estar en las mismas manos, o en todo caso no es malo que lo estén -esto es, que el hecho de ser musicólogo no ha de excluir por necesidad una actividad musical práctica permanente y profesional, como fue el caso de Thurston Dart-, en otros países, aun teniendo total conciencia de que la musicología se originó entre músicos, pronto se creó una estricta separación entre investigadores y prácticos, que no deja de traer a la memoria en cierta manera la antigua y radical distinción entre *musicus* y *cantor*. Esta vieja disputa que se remonta a Boecio, se consolida en ambientes monásticos y catedralicios medievales y pervive con algunos cambios en la tratadística renacentista y barroca, parece gozar aún de una sorprendente vida, trasladada a la separación entre los que hacen música y los que la estudian y la juzgan. Ahora bien, en otros tiempos esta distinción entre *musicus* y *cantor* no respondía a otra cosa que a la lucha por parte de los que ejercían la profesión de músico por alcanzar una mayor consideración social, por eliminar de su trabajo cualquier rastro o achaque de oficio vil y por remachar la liberalidad y el carácter científico -*ars*- de la música. Dejando al lejano Boecio aparte, quienes con más vehemencia quisieron distinguir entre *cantor* y *musicus*

eran, ellos mismos, músicos prácticos. La distinción tiene lugar entre el ejecutante sin más -cantor o instrumentista-, que en el mejor de los casos hace lo que otros le dicen, y el que realmente sabe de música, el «músico científico» que escribe Cerone⁶⁷, el que comprende los entresijos de la composición y de la ejecución y conoce la retórica, la filosofía, la astronomía y cuanto hay alrededor de la música y condiciona su producción -hoy tal vez tenderíamos a llamar «musicólogo» a este «músico científico»-; esto es, se quiere distinguir entre el ignorante y el sabio. La diferencia con la actual separación artificial entre el musicólogo -el científico, el sabio- y el músico -el artista, que, por lo demás, se admite que pueda ser un ignorante o un necio genialoide- es que el sabio o científico al que se refiere Cerone es, ante todo y por encima de todo, un músico práctico, compositor, cantor, instrumentista... Consecuentemente, los tratados que hoy a menudo calificamos de «teoría musical» son en realidad manuales de «práctica musical», esto es, recogen reflexiones y opiniones sobre la práctica y compilan y sancionan normas y reglas extraídas de la práctica común; son libros destinados a enseñar a sus lectores y usuarios a ser buenos músicos prácticos. Bermudo, Santa María, el mismo Cerone, Lorente, Nassarre, Valls, Rabassa -sólo por citar algunos ejemplos de la tradición española entre los siglos XVI y XVIII-, todos fueron conspicuos y reputados músicos prácticos. Por eso tales tratados, bien leídos e interpretados, nos son tan útiles, nos ofrecen una información

⁶⁶ Así lo pone de manifiesto Reinherd Goebel en el obituario que le dedicó recientemente en *VAN. Webmagazin für Klassische Musik* (<https://van.atavist.com/nachruf-n-harnoncourt>; consultado en 03.04.2016).

⁶⁷ CERONE, Pedro: *El melopeo, y maestro*, Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613 (ed. facsímil al cuidado de Antonio Ezquerro, Barcelona, CSIC, 2007).

irreemplazable cuando queremos revivir músicas compuestas en aquellos siglos.

La «musicología positivista», así llamada con no poca arrogancia por cierta «nueva musicología» y hoy a menudo considerada por ésta como un fenómeno superado, obsoleto y, por tanto, en cierta manera despreciable, ha colocado en el centro de su interés la «obra» musical, desde la consideración de la música como una forma de arte, como una creación del espíritu humano. El modo de acceder a la obra musical histórica no puede ser otro, naturalmente, que la fuente musical, reflejo escrito, gráfico, de una construcción intelectual y una sustancia sonora. Así, la metodología de esta musicología «tradicional», nacida en Alemania y definida en primer término por Robert Eitner, Guido Adler y otros, se ha basado principalmente en el estudio crítico de las fuentes -con ayuda de la paleografía y la filología-, las formas musicales, la organología, la teoría musical, la estética, etc., dentro de una común división entre musicología histórica y musicología sistemática. Esta musicología se ha servido de categorías como «jerarquía», «modelo», «forma», «género», etc., y se ha caracterizado por su eurocentrismo, o más bien por la creación de un canon centroeuropeísta, marcado por las corrientes de pensamiento estético románticas y por los nacionalismos predominantes a lo largo del siglo XIX. El estudio de las grandes obras de los grandes genios que componen el canon oficial, particularmente poblado por músicos de habla alemana o raíz centro y noreuropea, convierte en periférico y, en consecuencia, menos valioso cuanto no se ajusta totalmente a ese canon.

Precisamente el estudio de algunos de esos fenómenos periféricos ha sido reivindicado por la nueva musicología, que, sin embargo, no ha dejado de utilizar profusamente la distinción -que puede alcanzar tintes nacionalistas y etnicistas- entre centros y periferias⁶⁸.

Asimismo, el peso del concepto de «obra» musical como composición, fruto del genio individual, de alguna manera ha marginado tradicionalmente el interés por el estudio de la interpretación y, por tanto, la investigación tendente a la recuperación de la práctica musical histórica.

La nueva musicología, que en cierto modo se anuncia en algunos de los artículos recogidos en *Perspectives in Musicology*, ha tratado de introducir nuevos enfoques en la disciplina, nuevos campos de investigación y puntos de vista diversos, a menudo próximos o inmersos en el nuevo paradigma de las «ciencias sociales», que casi ha barrido las antiguas humanidades, al menos tal como éstas fueron entendidas durante más de un siglo. Asumiendo a figuras como Carl Dahlhaus -a menudo malinterpretado- o, quizá más aún, Joseph Kerman⁶⁹, y con

⁶⁸ De centros y periferias, entre otras cosas, trató un proyecto de la *European Science Foundation* (*Musical Life in Europe, 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation*) en el que participé junto a otros colegas de diversos países entre 1998 y 2001. Una reflexión sobre este fenómeno se encuentra en EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; GONZÁLEZ VALLE, José V.: "The Circulation of Music in Spain 1600-1900", en RASCH, R. (ed): *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music in Europe 1600-1900*, Berlín, BWV (Berliner Wissenschafts Verlag), 2004, pp. 9-30.

⁶⁹ Cfr KERMAN, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1985.

planteamientos propios de la postmodernidad, la nueva musicología se ha volcado decididamente en el estudio de los fenómenos que discurren alrededor de la propia música⁷⁰, y también en la reflexión sobre la disciplina misma, en una especie de «metamusicología» o «musicología que trata sobre la musicología». Es obligado de vez en cuando plantearse la validez, la oportunidad y, al fin, la utilidad de nuestros trabajos, pero quizá desde hace años estemos asistiendo a cierta sobredimensión de la musicología autorreferente⁷¹.

Entre los nuevos enfoques que ha asumido la musicología actual se encuentra el estudio de la práctica musical histórica, que en los últimos tiempos se

conoce con el acrónimo *HIP* (*Historically Informed Performance*). Sin embargo, por lo que se refiere a nuestro país, a pesar de la existencia de algunos estudios referidos propiamente a la práctica, muchos de ellos -sin que nuestra crítica redunde necesariamente en demérito de los mismos- se quedan en los pasos previos. La nueva musicología ha fomentado, por ejemplo, la proliferación de estudios sobre instituciones musicales, que aportan numerosísimos datos concernientes a la práctica musical a quien sepa leerlos con inteligencia y conocimiento. Pero en el fondo estos estudios, aunque incluyan una necesaria interpretación de los datos -que en todo caso podrá y deberá ser vista críticamente por los lectores- no dejan de ser trabajos de documentación, esto es, acaban engrosando los estantes de la tan denostada musicología positivista. Hay también algunos notables estudios sobre temas concretos de organología que, por supuesto, atañen, aunque la mayor parte de las veces solo de modo indirecto, a la práctica musical. Pero debemos insistir una vez más en la escasez de estudios sobre el ejercicio de la música, sobre los diversos aspectos que conforman el «cómo se hacía música» y que pueden ser útiles para hacer música hoy con fuentes del pasado: sobre los diapasones, sobre los sistemas de afinación, sobre técnicas vocales e instrumentales, sobre lo que se esperaba de los intérpretes, sobre lo que éstos aportaban a la composición -y también a la plasmación gráfica, a la notación: podríamos decir, la contribución de los intérpretes a la generación de la obra- y sobre los efectos que la interpretación producía en los oyentes.

Significativamente, en la edición británica el libro fue publicado bajo el simple título *Musicology*.

⁷⁰ Una interesante y agudísima visión sobre la nueva musicología se encuentra en una recensión del musicólogo británico Tim Carter sobre una conocida publicación de Susan McClary, combativa y conspicua representante de esta tendencia. Cfr. CARTER, Tim: "Musicología, ¿por qué?", en *Revista de libros*, publicación online, 01.01.2002

(<http://www.revistadelibros.com/articulos/la-nueva-musicologia-de-susan-mcclary>, consultada el 03.04.2016).

⁷¹ De alguna manera el presente *dossier* forma parte de esta tendencia, como lo hará el próximo Congreso de la Sociedad Española de Musicología en noviembre de 2016 -en el que tendré el gusto de participar-, cuyo título (*Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*) parece augurar un festival metamusicológico, aunque en realidad se tratará mayormente de temas de investigación musicológica más o menos convencionales y necesarios. La nueva musicología se desarrolla con vistas a superar el peligro de la limitación del campo de investigación por parte de la musicología tradicional, pero también corre el riesgo de caer en cierta autocomplacencia y en una fe en el progreso que puede amparar el desprecio hacia metodologías de la musicología positivista -viejas- que no necesariamente han perdido su validez, o de devenir en un simple juego académico.

Perogrullada o tópico, por bien sabido que sea, también conviene insistir de nuevo en que la música -aquello que la musicología estudia o dice estudiar- no es un objeto, sino un conjunto de hechos que suceden y se desvanecen, y en que el fenómeno musical no está en la partitura, aunque para nosotros, que pretendemos recuperar música compuesta en el pasado, comience en ella.

Por eso mismo, porque la música no es un objeto sino algo que «se hace» y en realidad sólo existe mientras sucede, es tan importante la faceta experimental de la investigación. Empieza a ser frecuente cierto acercamiento entre intérpretes y grupos supuestamente especializados en música histórica, de un lado, y musicólogos, de otro, para diseñar programas, para que estos últimos proporcionen ediciones pretendidamente fiables de fuentes de difícil acceso o escasa inteligibilidad para el músico medio, etc.⁷². Es decir, algunos intérpretes han asumido que los musicólogos pueden serles de ayuda en ciertos aspectos de su trabajo. Paralelamente, en los últimos años asistimos al fenómeno de que numerosos músicos -intérpretes en ejercicio y, sobre todo, profesores de conservatorios (dos vertientes del oficio que no deberían ser excluyentes, a pesar de los esfuerzos que las administraciones

hacer para que lo sean⁷³), etc.- se embarcan en programas de *master* y doctorado, tal vez en muchas ocasiones no tanto por espíritu investigador como por la real o ficticia amenaza de no poder formar parte del claustro de los conservatorios superiores sin un doctorado, o, dicho de otro modo, por el afán de una dignificación de los estudios artísticos superiores y una real equiparación de los mismos con los universitarios, esperanza en la que hay no poco de reivindicación de prestigio social, como sucedía con los músicos de los siglos XVI-XVIII, que querían librarse del marchamo del oficio vil, propio de criados. Sin embargo, estos acercamientos no parecen haber producido un incremento notable de una musicología experimental, de laboratorio. En mi opinión, la situación ideal, para el caso del estudio de la práctica musical histórica y para la recuperación del patrimonio musical histórico, no consiste sólo en que musicólogos y músicos trabajen coordinadamente, ni en que los musicólogos den instrucciones a los ejecutantes, sino más bien en que los propios musicólogos hagan música -han de tener formación para ello, claro es- y en que los músicos, dotados de las herramientas intelectuales que lo permitan, investiguen realmente. Es obvio que no todos han de hacer todo, pero esta es mi postura particular y la de muchos otros antes y ahora -aunque en España no sea la más habitual-, postura que acarrea no sólo mucho trabajo, sino también, de vez en cuando, algunas

⁷² Precedentes de este tipo de colaboraciones los hay en el país. Baste recordar el papel decisivo de Higinio Anglés y del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC en el desarrollo de las actividades del grupo *Ars Musicae* de Barcelona, fundado por José María Lamaña bajo supervisión y auspicios de Anglés, quien se encargó también de poner en marcha, junto a las colecciones editoriales musicológicas del CSIC (los *Monumentos de la Música Española*, la revista *Anuario Musical*, etc.), el proyecto discográfico *Monumentos Históricos de la Música Española*, del antiguo Ministerio de Educación y Ciencia (MEC).

⁷³ Las dificultades administrativas para simultanear una carrera profesional como intérprete con la enseñanza y/o la investigación en centros oficiales son, sorprendente y desgraciadamente, crecientes en nuestro país.

incomprensiones y críticas desde ambos lados.

¿Puede un musicólogo, un investigador, comprender ciertos aspectos de la música que estudia si no pasa por la experiencia de la práctica musical? Sinceramente, creo que no de una manera tan rica como si ejerce asiduamente el oficio de hacer música, no únicamente tocándola, cantándola o dirigiéndola en privado, sino buscando la recreación de las condiciones más próximas a las que, según la investigación documental revela, existían en el momento de su creación, y además exponiéndose al público, a su efecto, a su escrutinio y a su crítica. Pasar por esto regularmente aporta una visión de la música radicalmente distinta y más completa de la que se obtiene cuando únicamente se vive entre archivos, despachos y congresos. En cualquier caso, no se puede pedir que todos los musicólogos sean intérpretes dotados ni que todos los intérpretes sean consumados investigadores, así que una cooperación próxima e intensa entre investigadores verdaderamente aficionados o filarmónicos -pues algunos lo son y otros, según parece, no tanto- y músicos curiosos y con espíritu crítico -no todos entran en este grupo- puede ser sumamente útil para unos y otros, y redundará en beneficio tanto de la disciplina musicológica como de la actividad musical relativa a la recuperación del patrimonio musical histórico, hoy felizmente en boga y que tantas hermosas sorpresas, en forma de bellísimas composiciones de maestros olvidados, recobradas para músicos y público, nos viene deparando en esta vastísima y riquísima «periferia» del

mundo musical occidental que es el ámbito hispánico.

LA MUSICOLOGÍA COMO ANCLA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL: DEL HISTORICISMO AL AUDIOVISUAL

Juan Carlos Montoya Rubio
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Aunque históricamente no haya sido así, la musicología y la pedagogía de la música han de converger hacia el entendimiento. No siempre los foros musicológicos han aceptado de buen grado el papel de la pedagogía musical como parte integrante de sus postulados. Sin embargo, queda atestiguado el potencial que el conocimiento musicológico puede albergar en los desarrollos pedagógicos en el ámbito musical. En este sentido, las prácticas que beben de la musicología se muestran exitosas, especialmente cuando guardan relación con la vertiente audiovisual de la ciencia musical.

ABSTRACT:

Although historically it has not been the case, musicology and music pedagogy must aim at understanding. Not always the musicological forums have willingly accepted the role of music education as part of its own criteria; however, the field of musicology has much potential for the development of music education. In this sense, practices arising from the musicology are, in fact, successful, especially when they are related to the audiovisual aspect of musical science.

PALABRAS CLAVE: *Musicología, audiovisuales, pedagogía musical, docencia.*

KEYWORDS: *Musicology, audio-visual means, musical pedagogy, teaching.*

1.- UNA CUESTIÓN DE LEGITIMIDAD

¿Por qué hemos de aprender música? Esta pregunta, formulada por un adolescente, es a la que un gran número de profesionales de la educación nos hemos tenido que enfrentar en algún momento de nuestro desarrollo docente, a menudo cuando los conceptos a enseñar eran demasiado complicados o aparentemente inaccesibles para el alumno. A pesar de que todos hayamos sufrido en carnes propias la inquisidora

cuestión en repetidas ocasiones, no me detuve a pensar que no era el único en ver menospreciada la materia que nos apasiona hasta que llevé a cabo un estudio de corte antropológico sobre la legitimidad social en torno a la enseñanza musical en España⁷⁴. Impartir música con rigor en este país no es tarea fácil, ya que la enseñanza musical en los centros de primaria y secundaria no posee un anclaje

⁷⁴ MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: "Antropología, música y educación. La manipulación en el discurso educativo", *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21-1 (2005), pp. 313-328.

absolutamente definido dado su sinuoso recorrido legislativo⁷⁵.

En este contexto, las entrevistas informales con un gran número de profesores de música nos hicieron caer en la cuenta de que la práctica totalidad de ellos había tenido que defender su área (y con ella el tiempo empleado en estudiar y dominar una materia tan compleja) ante sus alumnos. A veces, como nos atestiguaron, era preciso razonar incluso ante los propios compañeros encargados de otras áreas de conocimiento de qué sirve la enseñanza musical en un sistema cada vez más complicado por las disfunciones de comportamiento y el bajo nivel lingüístico o matemático de los discentes. Por tanto, ¿no sería una pérdida de tiempo no emplear el tiempo dedicado a la música en otras tareas como la ortografía o el razonamiento lógico? ¿Hasta qué punto la visión de una materia sin supuestos fundamentos sólidos puede justificar su arrinconamiento?⁷⁶

Aparcado en este texto el origen de esta displicencia desde los docentes ajenos a la música, nos centramos en el hecho de que es especialmente entre los alumnos en edad adolescente donde con mayor insistencia se tiende a mostrar reticencias ante el aprendizaje musical, bien porque no han adquirido un nivel adecuado con anterioridad, bien porque entienden que la música, tal como se enseña en los centros docentes, no es una lo suficientemente atractiva. En este

colectivo es muy común no alcanzar el éxito en materias como la lengua, las matemáticas o la historia. Sin embargo, estas áreas de conocimiento serían respetadas porque sí tendrían una funcionalidad específica mientras que la música sería un complemento “de relleno” ¿Cómo responder a aquellos que dudan de la eficacia de una disciplina que en realidad encierra tantas posibilidades?

Luchar contra esta percepción ha hecho desarrollar en algunos casos estrategias para convencer a alumnos sin necesidad de recurrir a la imposición. Para ello, es crucial comprender el papel activo de la musicología en la pedagogía musical⁷⁷, y el modo en que sus derivaciones actuales (especialmente las aproximaciones a la música del audiovisual), pueden resultar centrales en este viraje. Sin embargo, desde la musicología se abre otra vía de agua, la cual hunde sus raíces en la poca consideración que se ha tenido históricamente hacia la pedagogía musical desde determinados foros.

Este último, que es el segundo de los problemas de legitimidad al que nos referimos tras la abordada cuestión social es, si cabe, más doloroso, en tanto en cuanto son muchos los musicólogos que tienen como primera salida laboral la docencia y, sin embargo, en ocasiones se tiende a diferenciar de una manera taxativa lo que implica el estudio y conocimiento musical de la praxis educativa. Esta falacia ha de ser desenmascarada desde sus propios

⁷⁵ ROMERO CARMONA, Juan Bautista: “La música en la escuela y su tratamiento histórico”, *Música y Educación*, 62 (2005), pp. 43-58.

⁷⁶ Ideas que emergieron a finales del siglo pasado y que siguen sin resolverse. Cf. PASTOR i GORDERO, Pasqual: “Las marías.www.marchitopensil.boe.es”, *Eufonía*, 14 (1999), pp. 91-98.

⁷⁷ Las aproximaciones desde una perspectiva amplia no dudan en afianzar este vínculo. Cf. PALACIOS SANZ, José Ignacio: “Relectura de la musicología sistemática. ¿Un campo de investigación en la educación musical?”, *Eufonía*, 38 (2006), pp. 95-110.

principios, para así poder resolver las diatribas que atañen a la enseñanza de la música desde cuestiones epistemológicas que robustezcan nuestro discurso ante todos los agentes implicados en el proceso de enseñanza – aprendizaje. Aportaremos varias premisas que traten de justificar este trabajo tan necesario para la formación integral del alumno y la forja de una sociedad con sólidos fundamentos humanísticos.

2.- LA PEDAGOGÍA MUSICAL EN PERSPECTIVA

Si se quiere, se puede echar la mirada atrás tanto como se desee. Desde los griegos hasta nuestros días, con las prototípicas clasificaciones educativas donde la música no dejó de participar de los programas de formación integral, es posible remitirse a una pedagogía musical con raíces en las civilizaciones que nos preceden. Si, como es el caso, no se pretende una búsqueda tan alejada en todos los sentidos, es preciso partir, por cuestiones operativas, del pistoletazo de salida que supuso Adler⁷⁸ en la definición de la musicología. No se descubre nada al detallar que en los albores de esta incipiente disciplina, en su vertiente sistemática (dedicada a las diversas ramas de la música), se destaca la pedagogía musical como parte inherente a la musicología, desde la propia enseñanza

general hasta la instrucción más detallada y particular de determinados aspectos técnicos.

Por tanto, que el estudio musical ha integrado a lo largo de la historia la formación de los discentes no es nada novedoso. Son varios los estudios que se centran en cómo, de un modo u otro, la presencia de la música impregna los modelos de aprendizaje. Como señalamos, en nuestro contexto este recorrido puede buscarse en tiempos remotos, buceando en épocas muy anteriores hasta llegar a los libros de texto pioneros y la instauración del saber musicológico en las aulas⁷⁹.

Seguramente, en los primeros intentos por sistematizar la música en la educación subyacía la necesidad de hacer de la materia un referente inequívoco, con sólidas bases que pudiera asemejarse en complejidad y arraigo a otras áreas como pudiera ser la historia. De ahí surgió el enfoque historicista con que fue encauzada la asignatura de música que, como un islote pintoresco, aparecía en los antiguos planes de estudio del primer curso del ya lejano Bachillerato Unificado Polivalente. Suponía un esfuerzo por recorrer la historia de la música y poblar las explicaciones con audiciones (que no se caracterizaban por la actividad o la ludicidad) pero que sí tenían como asidero la musicología, sus estudios y avances (no hay más que recordar que entre de los más difundidos estaban obras firmadas por docentes de la incipiente musicología española, como Emilio

⁷⁸ ADLER, Guido: "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5–20. <http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Adler_UmfangMethodeUndZielDerMusikwissenschaft.pdf> (Consulta: 8 de marzo de 2016)

⁷⁹ MARTÍN MORENO, Antonio: "Pasado, presente y futuro de la Musicología en la Universidad española", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19-1 (2005), pp. 53-76.

Casares Rodicio, quienes editaron en la década de los 70 estos manuales que se remozarían incluso en los 90)

Esta manera de proceder sirvió para, al menos, arrancar con prácticas musicales escolares que aún no estaban imbuidas del torrente de elementos metodológicos y pedagógicos que – especialmente a partir de la década de los noventa– acrecentaron las posibilidades de las aulas de música.

Así, la música se encontraba dentro del organigrama educativo arrastrando consigo un bagaje musicológico indudable. Entre sus parámetros de desarrollo encontramos el conocimiento de los periodos musicales, el reconocimiento de autores, obras y géneros o la evolución de los aspectos estilísticos, siendo elementos propios de la evaluación mecanismos derivados del conocimiento musicológico, tales como el comentario de texto musical y el posicionamiento crítico ante determinadas composiciones, de forma paralela a como se actuaría en otras asignaturas insertas en el currículo oficial del momento, tales como la Historia del Arte o la Historia Occidental.

Cierto es que entre las intenciones del bullir de la educación musical en los albores de la LOGSE en España se atisbaban algunos elementos que empezaban a tender puentes con las pedagogías musicales de las que se nutrió gran parte de Europa cincuenta años atrás⁸⁰, pero no es menos cierto que los retos y ambiciones que despuntaban allá

por los ochenta, cuando se empezaba a formular este nuevo entramado de enseñanza, han tenido que lidiar con dificultades similares durante todo este tránsito hasta la actualidad, trabas venidas en gran medida de la situación estructural de la docencia de la música en las enseñanzas no profesionales, reflejo de una sociedad que no ha acabado por integrar el papel de la música como una contingencia necesaria en la forja de una sociedad plenamente formada.

3.- LA MÚSICA COMO CIENCIA INTERDISCIPLINAR AL SERVICIO DEL ALUMNADO

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, este proceso de enseñanza – aprendizaje basado en el historicismo musical, tal como podría perfilarse desde un primer momento, no casaba con dos aspectos sumamente relevantes. Por un lado, no se identificaban con las pedagogías musicales que pretendían ser reflejo de nuestro nuevo modelo educativo musical; por otro, el potencial de la música como ciencia interdisciplinaria no parecía ser explotado del modo más adecuado. Nos detendremos en esbozar algunas de estas dificultades para ir apuntando las soluciones que, en muchos casos, ya se han dado y han acabado por reinventar la educación musical en nuestro contexto inmediato.

En primer lugar, en las últimas tres décadas se ha ambicionado para nuestro sistema educativo musical una asimilación

⁸⁰ ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás: “Las escuelas universitarias y la formación musical del profesorado de educación básica”, *Música y Educación*, 1 (1988), pp. 17-31.

sistemática de los parabienes de los pedagogos clásicos, aquellos que ya mostraron su eficacia en ámbitos muy dispares al nuestro pero que, parecería, podrían instalarse sin problemas en la España que empezaba a abrigar la música en el sistema educativo reglado.

Así, un enfoque excesivamente ceñido al historicismo empapado del saber musicológico comenzaba, de partida, pecando de falta de flexibilidad y participación activa por parte del discente, ambos elementos fundamentales para entender la filosofía de estas propuestas. El axioma del concurso activo del alumno, presente en todas las metodologías activas del siglo XX, pudiera coartarse desde un prisma que tuviera el punto de mira en el desarrollo histórico sin más. El conjunto de las propuestas metodológicas, aún difiriendo en muchos elementos (especialmente en la priorización de uno u otro parámetro a la hora de abordar la enseñanza de la música) reconocen, no obstante, unos criterios básicos ineludibles y compartidos, los cuales son la piedra angular sobre la que hacer pivotar, incluso por encima de la propia materia, la formación del niño. De este modo, elementos que tendrían que ser habituales en nuestras sociedades (igualdad, libertad, derecho a la educación al margen de las limitaciones de cada cual...) emergen con claridad meridiana. Son recurrentes, por el retrato tan ilustrativo que consigue hacer de esta circunstancia, las palabras del pedagogo francés Maurice Chevais, las cuales quedan recogidas en otro de los primeros manuales en castellano que albergaban estas teorías desde el otro lado

del Atlántico, el de Violeta Hemsy de Gainza⁸¹:

Los tradicionalistas puros definen desde el primer día el arte y la música. Les encanta aplicar fórmulas y se dirigen a la memoria de los niños para obtener la 'repetición exacta'. Consagran, con la tiza en la mano, demasiado tiempo a los desarrollos teóricos y ven los hechos musicales comunes como una mera aplicación de las reglas que enseñan [...]

A estos métodos no les importa ni la música ni el niño. Tal enseñanza sólo puede resultar provechosa para los bien dotados, y constituye una grave crítica para un método el hecho de que se dirija a una minoría, sobre todo tratándose de una enseñanza artística, cuyos beneficios debieran extenderse a todos. Si algunos tradicionalistas brillantes han sacado buenos alumnos, pensemos en lo que esos mismos profesores obtendrían de los mismos alumnos con un poco de pedagogía.

Siendo así, la enseñanza de la música aspiraría a conjuntar la llamada fundamentación epistemológica, aquella que evidencia la necesidad de hacer emerger los conocimientos científicos propios de la música para vertebrarlos en aras de una contundente y sólida actuación didáctica, con otros que, tal vez, no fueron tenidos en cuenta en estos primeros pasos, esto es, criterios pedagógicos que evidencien la necesidad de una educación musical lúdica y creativa, con una intensa participación por parte del alumno, así como planteamientos más sociales e incluso, psicológicos, en referencia a la importancia de la generalización de la educación y su inclusión como eje básico del desarrollo integral de la persona.

⁸¹ HEMSY DE GAINZA, Violeta: *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires, Ricordi, 1964, p.12.

Entendiendo así la pedagogía musical, en todo caso, no se ha de desdeñar el acercamiento musicológico bien orientado, sino más bien se ha de potenciar para poder engranar a la perfección lo epistemológico con lo pedagógico, lo social y lo psicológico, en tanto en cuanto la propia historia de la música ha de conocerse y estudiarse, pero desde la propia música viva, aquella que puede surgir de los análisis y conocimientos desarrollados por la ciencia musicológica⁸².

No sólo no es imposible sino que las prácticas actuales ponen de manifiesto que es absolutamente esencial y atinado contar con parámetros venidos de estas pedagogías musicales con el abordaje de contenidos musicológicos. De este modo, el acercamiento a la realidad por el cual la integración de la música en el ámbito escolar supone una inmersión en la propia vida del niño, puede servir para facilitar en ellos una mirada crítica a las fuentes y a la globalidad de manifestaciones musicales valorándolas en su justa medida. Igualmente, patrones metodológicos como la ludicidad o el fomento de la creatividad y la imaginación no están reñidos con ningún contenido, de forma que la asimilación del lenguaje musical a través del análisis o la escucha activa, cuando se fija desde el plano lúdico, se graba de una manera mucho más sustancial y hace al alumno

proclive al uso espontáneo de la materia musical.

Por otro lado, la referencia a Chevais dejaba patente que si la historia de la enseñanza de la educación musical se basó en algún momento en elementos extremadamente arduos y ello provocaba selección en cuanto a los destinatarios del mensaje educativo musical, a lo largo de estos años se ha forjado una tendencia hacia un cambio radical del que ha de participar el saber musicológico aplicado a las aulas. No hablamos ya de un selecto grupo de alumnos a quienes dirigirnos, pero ello no implica que no se puedan utilizar los valiosos contenidos que ha dejado tras de sí la tradición musical occidental. Muy al contrario, la heterogeneidad de los grupos de alumnos (que son un reflejo de la galopante y enriquecedora diversidad en la que vivimos), ha de incentivarnos a participar a todos en un proyecto común en el que si ha de cambiar algo han de ser los medios con los que acceder a tanto campo de conocimiento como nos sea posible.

Junto con las premisas anteriores, entender que la música más académica puede ser un agente de globalización con contenidos de otras áreas fomenta el crecimiento armonioso y equilibrado a todos los niveles. He aquí la segunda carencia que apuntábamos al principio de este apartado y que ha de ser tenida en cuenta si pretendemos una educación musical con arraigados fundamentos científicos: la observación de la interdisciplinariedad.

Los estudios musicológicos que se vinculan a técnicas venidas de otras ciencias son una constante. Con el ánimo de ilustrar el razonamiento teórico que

⁸² El epígrafe 'El historicismo musical: desde la música, no desde la historia', delata de manera fehaciente el intento por provocar cambios en las estructuras pedagógico-musicales, sin por ello excluir el análisis musical venido de la práctica musicológica. Cfr. MALBRÁN, Silvia, FURNO, Silvia, ESPINOSA, Susana: "La música en la enseñanza secundaria", *Música y Educación*, III-2 (1990), pp. 371-379.

venimos exponiendo, abordaremos dos de estos ámbitos en los que puede darse la interrelación y trasvase de conocimientos, aspecto crucial en la enseñanza colegiada que se postula en la actualidad: la música en relación con otras ciencias como las matemáticas y la musicoterapia.

Es común que, entre los ámbitos de conocimiento que aborda la música, surjan con cierta asiduidad estudios que se centran en las matemáticas (interválicas, organología...), por lo que parece conveniente incidir primeramente en ellos. Dado que no es la misión de este escrito indagar hasta el extremo en este aspecto pero sí dejar evidencia de él, rescatamos de los procesos investigadores cómo existen prácticas que tratan de vincular en un marco interactivo la ciencia musicológica con la matemática. En uno de estos ejemplos, paradigmático por su amplia prospectiva, Casals, Carrillo y González-Martín⁸³ nos muestran de manera sintética modos de explotar la conocida relación entre ambas ciencias. Como ellos mismos indican, a pesar de la consabida relación entre dichas dimensiones, no es tan común encontrar propuestas que se sirvan de ello para amalgamar sus potencialidades en el plano pedagógico, si bien, desde sus propias reflexiones, esta carencia es menos habitual fuera de nuestras fronteras y, además, la apertura de líneas de investigación y trabajo a nivel europeo hacen que esta senda pueda ser transitada con particulares cotas de éxito.

⁸³ CASALS IBÁÑEZ, Albert, CARRILLO AGUILERA, Carmen, GONZÁLEZ-MARTÍN, Cristina: "La música también cuenta: combinando matemáticas y música en el aula", *LEEME*, 34 (2014), pp. 1-17. <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/casalseta114.pdf>> (Consulta: 8 de marzo de 2016)

Ser capaces pues de constatar que la música no sólo guarda relación con las matemáticas o la física, sino que bebe directamente de sus fundamentos y que, además, es un elemento forjador de la propia historia, un elemento incuestionable para acercarse a un lenguaje universal, plasmando todo ello en secuencias interrelacionales, es una aspiración a la que no podemos renunciar en el futuro. Así, hacer ver que la música se aproxima de manera tan estrecha, como señalamos, con estas áreas, es redundar en elementos conocidos para cualquier docente, pero tal vez ocultos en los alumnos y, dicha ausencia de conocimiento, les priva de aplicaciones didácticas muy sugerentes que pueden hacer que la clase de música se asemeje a un taller experimental. Malbrán defendía con ese símil la filosofía de lo que debería ser el aula de música y, llegados al punto de la necesidad de vincular lo uno y lo otro, nos parece adecuado tomar como literales esos ejemplos⁸⁴:

[El aula de música ha de asemejarse a] un laboratorio de química en el que los estudiantes operan sobre la materia someténdola a pruebas con otros elementos, analizando los resultados, observándola con distintas lentes, es decir, experimentando

Por otro lado, al margen de la vinculación con el mundo de la física o las matemáticas, no pueden ser soslayadas las innumerables aproximaciones que se nutren de patrones neurocientíficos para abordar la competencia musical. En este sentido, otra de las dimensiones a las que el titulado en musicología ha derivado es la formación en musicoterapia. Tampoco es intención de este escrito desglosar

⁸⁴ MALBRÁN, Silvia: "Los atributos de la educación musical", *Eufonía*, 2 (1996), p. 61.

aspectos relevantes del contenido de esta disciplina (para lo cual hay especialistas muy reputados de este ámbito diferencial que ya están haciendo de esa labor un interesante campo de estudio) sino que, más bien, pretendemos únicamente mostrar cómo en este contexto también se establece un nexo indiscutible entre elementos pedagógicos y la propia investigación que puede beneficiarse, de uno u otro modo, del saber musicológico.

Dando por sentado que en este último ámbito realizamos incursiones evidentes en el mundo de la salud, no es menos cierto que entender la relación que se establece entre estos campos también puede fortalecer el discurso de quienes abogamos por una musicología global no sólo en cuanto a irradiación espacial de la misma sino en lo referente a su funcionalidad y contenidos. Por tanto, incluso en ramas que se acercan a la música desde aproximaciones más colaterales, y que no se corresponden con la propia educación musical⁸⁵, es claro que se ha producido un trasvase de profesionales con unos conocimientos previos –los musicológicos– que, llegado el momento, pueden encaminarlos hacia esta otra competencia profesional –la musicoterapia.

Además, al margen de que estos especialistas encuentren otra función en su disciplina distinta a la prototípica de la enseñanza de la música, las relaciones entre la pedagogía musical (recurramos por ejemplo al modo en que Josefa Lacárcel⁸⁶ referencia a Willems para

establecer este vínculo) y conocimiento musical por medio de las audiciones (haciéndonos eco ahora de determinadas experiencias pioneras en musicoterapia⁸⁷ en nuestro contexto) explicitan la inherencia de lo uno en lo otro y la concomitancia entre dichas áreas.

La musicología, de este modo, como ciencia que ha de aspirar a la interrelación, posee unas cualidades ingentes que no deben ser desdeñadas. Además, por las experiencias recabadas hoy sabemos que si este saber se vehicula hacia lo pedagógico, las posibilidades que se abren para su evolución se multiplican exponencialmente.

4.- DE LA TRAVESÍA EN EL DESIERTO A LA PEDAGOGÍA DESDE EL AUDIOVISUAL

En concordancia con lo expuesto hasta el momento, es preciso remarcar que el rol del musicólogo no es, de manera general, el de un estudioso de determinados dominios culturales musicales obviando o desmarcándose del resto. Dado que los ámbitos de desarrollo de la ciencia musical son muchos y muy variados y todos ellos tienen una correspondencia inequívoca, es vital enlazar esa faceta de un modo relacional hacia las esferas docentes y didácticas. Este aspecto, en todo caso, no se acota a las paredes de las aulas universitarias, sino que ha de saber impregnar toda la

⁸⁵ LACÁRCCEL MORENO, Josefa: *Musicoterapia en educación especial*, Murcia, Universidad de Murcia (1995), p. 433.

⁸⁶ ÁRGUEDA CARMONA, María Feliciano: *Musicoterapia aplicada al niño deficiente: experiencias*

realizadas en colegios de educación especial de Córdoba. Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1985.

⁸⁷ POCH BLASCO, Serafina: “Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano”, *Revista Internuniversitaria de Formación de Profesorado*, 42 (2001), p. 95.

formación integral de una sociedad. Si el musicólogo tiene como encomienda entender y hacer comprensibles las manifestaciones musicales, el mundo del aprendizaje musical no puede quedar, por pura lógica de contenido, apartado de su labor.

Afortunadamente, la musicología ha derivado en los últimos años hacia la adopción de nuevos modelos, los cuales se plantean a partir de los medios de masas a los cuales no podía permanecer ajena. En este sentido, es obvio que un gran número de musicólogos jamás expresaron reserva alguna hacia el estudio de los audiovisuales o la reproducción musical desde los formatos más diversos, pero no es menos cierto que la aceptación sin reservas de ésta como objeto de interés musical tuvo que sufrir un natural proceso de acomodación dentro de los márgenes de la musicología más tradicional, en tanto en cuanto no integraba parte del núcleo más asentado de forma natural. En palabras de José Antonio Gómez⁸⁸:

La inercia de una historiografía que aún hoy bebe los vientos por exhumar obras y autores olvidados –genios dormidos– continúa echando tierra sobre quienes abrigan la esperanza de dedicarse a otra cosa [...]. Algunas de aquellas jóvenes disciplinas dedicadas al estudio de fenómenos musicales que no fueran la vida y la obra del compositor de turno, han resistido el envite y dado pruebas de querer cambiar las cosas en un panorama en

el que la rutina no suele dejar títtere con cabeza

Si procesos que, inequívocamente, tienen que ver mucho con lo musical como es el caso del audiovisual, han visto cómo paulatinamente han podido abrirse camino en los simposios especializados en musicología (hoy por hoy, afortunadamente es habitual que haya mesas dedicadas a esta vertiente musical sin ningún tipo de complejo), es cierto y notorio que la pedagogía (y más aún la pedagogía del audiovisual en relación con la música) sufre una falta de autoridad que menoscaba su potencial.

Así, es necesario seguir justificando cómo las aportaciones pedagógicas se pueden nutrir de la musicología, y ya no sólo de manera subsidiaria del apartado historicista, sino que además pedagogía y música pueden –deben– recorrer una senda de la mano, formar parte de un continuo que se retroalimenta. Este aspecto es especialmente notorio cuando nos abocamos al estudio de la música del audiovisual y su aplicación práctica en las aulas, sean éstas del nivel que sean.

Por tanto, del mismo modo que las publicaciones musicológicas abren sus páginas a prácticas audiovisuales, por seguir con el mismo ejemplo descrito, son varias las que también consideran que aquellas que desembocan en la pedagogía de todo el proceso tienen también cabida, lo cual es justo y necesario aunque, por el momento, insuficiente. Reflexionar sobre los espacios abiertos a esta temática en las sociedades dedicadas a la musicología puede resultar desalentador en la España actual, pero no debe hacer sino encorajinar y azuzar el intelecto y el

⁸⁸ GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio: “Lo que no venda, cántelo”. Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad: de los viejos pregones a los *spots* de televisión”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria (2005), p. 225.

esfuerzo por mantener viva esta relación entre pedagogía y musicología.

Entre las prácticas más sugerentes, por su intenso poso musicológico, destacamos las aportaciones como las de Galbis⁸⁹, quien combina un largo y sólido recorrido investigador musicológico con prácticas analíticas audiovisuales atreviéndose a delinear relaciones entre objetos de estudio musicales y audiovisuales con concisos diseños pedagógicos. Allá donde los análisis de éste y otros autores quedaban en el plano expositivo, se mostraba, en todo caso, una facilidad inherente al propio análisis para dar continuidad a los mismos de forma que, en ocasiones, llevamos a cabo diseños de actividades pedagógicas concretas basándonos de ellas⁹⁰.

He aquí, pues, uno de los grandes valores de la musicología centrada en el audiovisual, su capacidad para hacer germinar propuestas didácticas en docentes que se interesen por el sesgo analítico de estudiosos que no hacen sino abonar el terreno que pueda ser desarrollado. Como facilitadores de recursos desde el plano académico, los teóricos de la musicología vinculada al audiovisual son un granero inagotable de planteamientos que están a la espera de ser llevados a la práctica.

Además, son muchos los musicólogos que han atendido a esta relación para formarse en ella. En nuestro caso, la vinculación fue casi inmediata⁹¹, y ese es el matiz que se observa en jóvenes grupos de musicólogos que finalizan su formación de grado con la mente puesta en plantear aplicaciones pedagógicas directas a los conocimientos que adquieren en el campo del audiovisual. Tesis como las de Mosquera, Martín o Blanco⁹² son ejemplos del auge y crecimiento exponencial del campo a partir de la focalización de los conocimientos musicales y audiovisuales adquiridos en la academia.

El panorama, a día de hoy, es esperanzador si nos ceñimos al interés de los nuevos pedagogos sobre el campo y las cotas de éxito de sus aplicaciones basadas en planteamientos musicológico - audiovisuales. Es, por tanto, un deseo con fundamento que en el momento en que el viento legislativo sople un poco más favorablemente hacia esta tendencia se avecine, esperemos, una eclosión de la música firmemente consolidada en nuestro sistema educativo.

⁸⁹ GALBIS LÓPEZ, Vicente: “La música preexistente en la comedia americana de los años ochenta: Trading Places (1983)”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria (2009), pp. 217-224.

⁹⁰ MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: “Musicología, didáctica y audiovisuales: querer y poder”, *Cuadernos de etnomusicología*, 3 (2013), pp. 130-150.

⁹¹ MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2010.

⁹² MOSQUERA FERNÁNDEZ, Almudena: *Experiencias didáctico – musicales en la ESO: el realismo y la fantasía, la palabra y la imagen. Su contribución al desarrollo en competencias*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2011; MARTÍN FÉLEZ, David: *La banda sonora en las producciones audiovisuales y su aplicación en la educación infantil, primaria y secundaria*. Madrid: Bubok Publishing, 2011; BLANCO RIVAS, Elena: *La canción infantil en educación infantil y primaria. Las TIC como recurso didáctico en la clase de música*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2011.

5.- CONCLUSIONES

La educación musical ha de estar en un periodo de reflexión constante. Las imperiosas dificultades con que se encuentra para su consolidación como área curricular con envidia en España, conviven con ciertas indefiniciones derivadas de la práctica concreta. Al contrario de lo que pueda ocurrir con otras materias, los docentes de educación musical en las etapas de la enseñanza obligatoria han sido instruidos en un conjunto de metodologías muy variadas que se topan, no obstante, con la necesidad de acoplar dichas premisas a los contextos en que se desarrollan. En todo caso, los elementos curriculares prescriptivos pueden ser alcanzados desde parámetros metodológicos muy diversos y es precisamente en esta amplitud de posibilidades y apertura donde, curiosamente, la música no acaba de conseguir alcanzar el lugar que merece dentro del organigrama educativo.

En este campo de dificultades, la musicología ofrece un amplio marco de desarrollo para la pedagogía musical. La vinculación de los procesos didácticos con el elemento musicológico es innegable desde el surgimiento de la propia ciencia musical. De todas las contingencias que pueden ser aprovechables, destacamos con ahínco, por su probada eficacia, el papel de la musicología como granero de análisis que pueden ser utilizados para elaborar materiales orientados a las aulas, de manera particular desde el audiovisual.

Si entendemos que teoría y práctica han de articularse de forma que lo uno haga efectivo a lo otro, llevar los

conocimientos generados en el plano musicológico hacia el aprendizaje significativo es un desafío tan apasionante como lleno de recompensas en forma de innovadores recursos para todas las etapas de la educación musical. El reto del docente es, de este modo, el de mediar entre el conocimiento y los alumnos, aprovechando la labor de descifrado y revitalización de lo musical que ya se ha ejercido desde la musicología, y buscar un acomodo en forma de diseño procedimental ajustado al sistema educativo actual.

No procede en un mundo global que bebe de la transmisión de fuentes interdisciplinares y que premia, precisamente, ese trasvase de métodos, una separación de apartados estancos, más aún cuando su relación se ha probado como efectiva.

Sin duda, un punto a favor de esta conexión y trasvase de contenidos es, como ha sido expuesto, la propia figura del docente de música el cual, especialmente en la etapa de secundaria, suele responder al perfil de un maestro con sólidos fundamentos pedagógicos pero, al mismo tiempo, con una formación musicológica venida (en la mayoría de los casos) de las promociones de Historia y Ciencias de la Música que han ido nutriendo el panorama docente de esta etapa, cumpliendo no sólo la función de cubrir un nicho laboral que tuvo demanda a partir de la década de los noventa sino, además, imprimiendo a ese compartimento un carácter más global del que tenía hasta el momento, gracias a que la formación se tornó mucho más completa.

De este modo, los análisis musicológicos que han sido encauzados hacia la práctica pedagógica han generado un conjunto bibliográfico de gran valor en un doble sentido. Por un lado, se ha mostrado de manera fehaciente el potencial de dichos recursos y se les ha dado una funcionalidad nueva que, consiguientemente, ha mostrado su versatilidad. Por otro lado, se apuntan nuevas posibilidades a las fuentes primarias y secundarias, de forma que los pedagogos del mañana puedan reconducir lo que antes eran prácticas meramente historicistas a otras que miran de reojo los estudios provenientes de la musicología con un renovado entusiasmo.

Dentro de este grupo de nuevas posibilidades didácticas, hemos delineado algunas de las vertientes más emergentes, especialmente el audiovisual, el cual se muestra como un elemento capaz de aglutinar lo mejor de los modelos historicistas y proyectarlos a un nuevo ámbito educativo, plagado de interconexiones y contextos mutables. Garantizar que el cordón umbilical que nunca debió romperse entre musicología y pedagogía es sólido sirve para afianzar ambas disciplinas como parte de un continuo que se retroalimenta y alienta, como vasos comunicantes, hacia el firme desarrollo de la ciencia musical.

6.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Guido: “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5–20. <http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Adler_UmfangMethodeUndZielDerMusikwissenschaft.pdf> (Consulta: 8 de marzo de 2016)
- ÁRGUEDA CARMONA, María Feliciano: *Musicoterapia aplicada al niño deficiente: experiencias realizadas en colegios de educación especial de Córdoba*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1985.
- BLANCO RIVAS, Elena: *La canción infantil en educación infantil y primaria. Las TIC como recurso didáctico en la clase de música*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2011.
- CASALS IBÁÑEZ, Albert, CARRILLO AGUILERA, Carmen, GONZÁLEZ-MARTÍN, Cristina: “La música también cuenta: combinando matemáticas y música en el aula”, *LEEME*, 34 (2014), pp. 1-17. <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/casalsetal14.pdf>> (Consulta: 8 de marzo de 2016)
- GALBIS LÓPEZ, Vicente: “La música preexistente en la comedia americana de los años ochenta: *Trading Places* (1983)”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria (2009), pp. 217-224.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio: “‘Lo que no venda, cántelo’. Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad: de los viejos pregones a los *spots* de televisión”, en OLARTE

- MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria (2005), pp. 225-265.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta: *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires, Ricordi, 1964.
 - LACÁRCCEL MORENO, Josefa: *Musicoterapia en educación especial*, Murcia, Universidad de Murcia, 1995.
 - MALBRÁN, Silvia: “Los atributos de la educación musical”, *Eufonía*, 2 (1996), pp. 55-68.
 - MALBRÁN, Silvia, FURNO, Silvia, ESPINOSA, Susana: “La música en la enseñanza secundaria”, *Música y Educación*, III-2 (1990), pp. 371-379.
 - MARTÍN FÉLEZ, David: *La banda sonora en las producciones audiovisuales y su aplicación en la educación infantil, primaria y secundaria*. Madrid: Bubok Publishing, 2011.
 - MARTÍN MORENO, Antonio: “Pasado, presente y futuro de la Musicología en la Universidad española”, *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19-1 (2005), pp. 53-76.
 - MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: “Musicología, didáctica y audiovisuales: querer y poder”, *Cuadernos de etnomusicología*, 3 (2013), pp. 130-150.
 - MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2010.
 - MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: “Antropología, música y educación. La manipulación en el discurso educativo”, *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21-1 (2005), pp. 313-328.
 - MOSQUERA FERNÁNDEZ, Almudena: *Experiencias didáctico – musicales en la ESO: el realismo y la fantasía, la palabra y la imagen. Su contribución al desarrollo en competencias*. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2011.
 - ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás: “Las escuelas universitarias y la formación musical del profesorado de educación básica”, *Música y Educación*, 1 (1988), pp. 17-31.
 - PALACIOS SANZ, José Ignacio: “Relectura de la musicología sistemática. ¿Un campo de investigación en la educación musical?”, *Eufonía*, 38 (2006), pp. 95-110.
 - PASTOR i GORDERO, Pasqual: “Las marías. www.marchitopensil.boe.es”, *Eufonía*, 14 (1999), pp. 91-98.
 - POCH BLASCO, Serafina: “Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano”, *Revista Internuniversitaria de Formación de Profesorado*, 42 (2001), pp. 91-113.
 - ROMERO CARMONA, Juan Bautista: “La música en la escuela y su tratamiento histórico”, *Música y Educación*, 62 (2005), pp. 43-58.

SONORIDADES FEMENINAS EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS SESENTA: ESTEREOTIPOS DE GÉNERO Y ELEMENTOS MUSICALES

Virginia Sánchez Rodríguez

Profesora Asociada de la Facultad de Música y Artes Escénicas. Universidad Alfonso X el Sabio
(Madrid)

RESUMEN:

En el presente trabajo ofrecemos una aproximación a la música del cine español de los años sesenta a través de una mirada femenina. Para ello, y frente a los estudios previos sobre esta línea de investigación, ofrecemos una doble perspectiva. Por un lado, realizaremos una propuesta de distintos roles de género presentes en el cine español elaborado durante el franquismo a través de la inserción de la música, junto con otros elementos audiovisuales propios de la industria fílmica. Por otro lado, ofreceremos una revisión de algunos de los parámetros musicales que pueden ser tenidos en cuenta en la composición musical de cara a la recreación de roles de género, todo ello a través de una selección de Bandas Sonoras Musicales a las que accederemos a partir de elementos específicos.

ABSTRACT:

In this paper, we offer an approach to Spanish film music of the sixties throughout a feminine view. To do this, and attending to previous studies on this field, we offer a dual perspective. On the one hand, we provide a proposal to the presence of different gender roles in Spanish films produced under Franco's regimen through the insertion of music, getting along with other elements of the film industry. On the other hand, we offer a review about some of the parameters that can be considered in the musical composition in order to recreate gender roles, all that throughout a selection of musical scores those we will access by specific elements.

PALABRAS CLAVE: *Banda Sonora Musical, cine, España, mujer, roles de género.*

KEYWORDS: *Film Music, cinema, Spain, women, gender roles.*

siglo XXI y una de las tendencias más demandadas por los alumnos en los

1.- LA SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICA DE CINE EN ESPAÑA

El estudio de la música inserta en contextos audiovisuales parece erigirse en los últimos tiempos como una de las líneas de investigación más prolíficas del

planes de estudio de universidades americanas y europeas. En torno a esta realidad, podemos comprender la emergencia de investigaciones basadas en el cine y en otros medios que ponen en relación imagen y sonido, no solo desde una perspectiva propiamente técnica sino

también cultural. Al fin y al cabo, las películas, por tratarse de productos artísticos creados por el hombre en un momento específico, pueden reflejar los principios básicos de una sociedad.

Sin embargo, no todas las disciplinas que forman parte del cine han recibido a lo largo de los años la misma atención. A este respecto, la música fue durante un tiempo la gran olvidada a pesar de que teóricos y cineastas no dudaron en reconocer, desde los inicios del arte cinematográfico, las ventajas de su inserción de forma sincrónica a las artes visuales. En España la relevancia del cine ya se observa a través del testimonio de los artistas que compartieron postulados vanguardistas del primer tercio del siglo XX, como Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), Azorín (1873-1967), César Muñoz Arconada (1898-1964) o Antonio Espina (1894-1972), que no solo han otorgado protagonismo al arte cinematográfico a través de sus escritos sino que también han ofrecido reconocimiento a la música dentro de un *film* en su legado documental⁹³.

Ahora bien, a pesar de que las producciones hollywoodienses son las que han logrado un mayor espacio en la literatura académica de acuerdo con el florecimiento de la disciplina en el ámbito norteamericano, España también ha ido desarrollando durante el siglo XX su propia industria fílmica, adaptándose a los distintos avatares históricos y políticos

que han ido acaeciendo. En ese sentido, el cine elaborado durante los distintos períodos puede comprenderse como una parte de la cultura española; y, de la totalidad del convulso siglo XX, el régimen franquista (1939-1975) fue uno de los períodos de la historia de España en que el medio cinematográfico ha contado con mayor visibilidad⁹⁴.

A pesar de que, hasta hace varias décadas, el cine español elaborado bajo el franquismo había recibido cierto menosprecio⁹⁵, podemos afirmar que el medio cinematográfico fue una de las artes más desarrolladas durante el régimen dictatorial de Francisco Franco (1939-1975), no solo por su capacidad para alcanzar a las masas sino también por la pasión del propio dictador hacia la

⁹⁴ En los últimos años se han multiplicado las investigaciones sobre el cine español, siendo el volumen *Cine, nación y nacionalidades en España* uno de los testimonios más relevantes centrados en la revalorización académica de la producción fílmica hispana. Cfr. BERTHIER, Nancy; SEGUIN, Jean-Claude: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

⁹⁵ De hecho, de forma coloquial aún hoy en día se suele hablar de las producciones del régimen de Franco como “españolada” de una forma despectiva, a pesar de que este término no presenta su origen en el franquismo sino que el concepto ya se aplica a las manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX y durante la II República. Cfr. “Sin embargo, será en la etapa republicana cuando más paradigmáticos ejemplares puedan encontrarse vinculables a la españolada. Un vistazo a la filmografía y bibliografía del periodo hace evidente que, en torno a la II República, el término adquiere su máxima utilización en el argot profesional y en cierta literatura periodística como consecuencia de una producción donde predomina esta modalidad, aunque, para algún investigador, no resulte «demasiado riguroso hablar de la españolada como género cinematográfico»”. UTRERA MACÍAS, Rafael: *Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español*. Sevilla, Padilla Libros, 2009, p. 44.

⁹³ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: “Las obras literarias como fuente de conocimiento de la música de cine: el caso de los vanguardistas españoles (1920-1930)”. En [Eduardo VIÑUELA, Teresa FRAILE (eds.)], *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015, pp. 25 -39.

disciplina⁹⁶. Y, junto con la diversidad y la relevancia de los argumentos, los diálogos y las imágenes cabe señalar, igualmente, el valor de la música, tanto por su calidad como por su variedad.

Existen ciertos antecedentes académicos que confirman el interés por la música de cine durante el contexto franquista. Tal es el caso de las tesis doctorales sobre el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980), elaborada por Joaquín López bajo el título *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*⁹⁷, y sobre el músico Augusto Algueró (1934-2010), un trabajo, éste último, llevado a cabo por Sofía López titulado *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*⁹⁸. Ambos estudios significan una aproximación a compositores españoles que desarrollaron su labor durante el régimen de Franco y a sus trabajos para cine desde un enfoque analítico, atendiendo a la música de forma conjunta a la imagen, dos elementos que deberían considerarse indisolubles dentro del contexto audiovisual.

Ahora bien, en nuestro estudio, además de adherirnos a esa valoración de la música dentro del cine, tenemos en cuenta una premisa adicional: la música inserta en las diversas producciones cinematográficas es capaz de reflejar y subrayar las pautas sociales propias de la época en torno a los personajes y a los contextos argumentales a los que se asocia. Si bien es cierto que el cine como producto de una sociedad concreta reproduce las realidades sociales del momento histórico en que se gesta, la música, por su parte, puede también contribuir a la recreación de una determinada imagen que representa, en el caso de la presente investigación, a la mujer española a través de la gran pantalla.

Tras el análisis de más de dos centenares de películas desarrolladas durante el franquismo, y tras haber desarrollado una investigación previa, podemos afirmar que el elemento musical es capaz de aportar, junto con los diálogos y con el vestuario, una recreación de diversas identidades de mujer española a través de su estética y del modo de inserción. Esta línea de investigación fue planteada en la tesis doctoral *La Banda Sonora Musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*, elaborada por la autora del presente artículo, defendida en la Universidad de Salamanca y galardonada con el Premio de Investigación a la Mejor Tesis Doctoral de la Fundación SGAE en el año 2013. Sin embargo, en esta ocasión, más que centrarnos en la posibilidad de que la música pueda generar diferentes identidades femeninas

⁹⁶ El cine no solo fue uno de los canales de difusión favoritos del Régimen sino una de las pasiones de Francisco Franco, pues el caudillo participó como en la película *Raza* (1941, José Luis Sáenz de Heredia) como argumentista, bajo el pseudónimo Jaime de Andrade, tal como se constató en el año 1964 con el ingreso en la SGAE del nombre del argumentista.

⁹⁷ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada, Universidad de Granada, 2009.
<http://digibug.ugr.es/handle/10481/2178>
[Última consulta: 18 de mayo de 2012].

⁹⁸ LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía: *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

en una lectura audiovisual, en este trabajo proponemos un acercamiento al empleo reiterado de unos mismos recursos musicales en torno a la ilustración de los citados estereotipos de mujer, tal como iremos abordando de forma pormenorizada.

2.- LA VISIBILIDAD DE LA MÚSICA INSERTA EN EL CINE ESPAÑOL DEL FRANQUISMO

A pesar de que el primer objetivo a la hora de introducir música dentro del universo cinematográfico pretendía atenuar el incómodo sonido del cinematógrafo, los cineastas observaron rápidamente que la disciplina musical podía ser un elemento no solo vinculado a la mecánica sino también a la contextualización dramática y psicológica de la escena, además de predisponer al espectador al estado de anticipación propio que suscita el cine. A este respecto, Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo⁹⁹ señalan que el fin primordial de la partitura para el cine no debe ser perseguir la búsqueda de la emoción en la obra del compositor, sino que el objetivo de la música debe ser su plena integración en la secuencia fílmica determinada. Además, desde esa perspectiva el compositor se convierte en un profesional caracterizado por el sometimiento a las exigencias de la película: los mencionados autores consideran que un buen compositor de música de cine debe concebir la música al servicio de la escena, como un elemento

utilitario que se integra con el resto de disciplinas que configuran el *film*. Como venimos indicando, la música siempre fue considerada un elemento fundamental dentro de la película desde los orígenes del medio. El testimonio del compositor Joan Duran i Alemany (1894-1970), recogido por Josep Lluís i Falcó en *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*¹⁰⁰, da buena cuenta de ello:

La música influye mucho en el éxito de una película, tanto si es de tipo musical como si no lo es... [y prosigue diciendo que] en la película musical pueden ser las canciones o bailables, etc., los que den el éxito a la película; pero hay que tener en cuenta que las situaciones musicales tienen que ser bien llevadas, o si no, el público ya no lo encuentra lógico... [para acabar concluyendo que] puede ayudar al éxito de una película una buena música de fondo, no mucha ni muy densa, pero que subraye adecuadamente las situaciones de las escenas. Nada de poner música porque sí o porque una escena es larga. Aquí opino que tiene que tener completa libertad el músico, incluso más que el director, puesto que el director ve la película en literatura y el músico la ve más en público, o sea, que se da más cuenta de la situación a comentar musicalmente¹⁰¹.

Al fin y al cabo, lo más importante no debe ser la belleza de la composición musical sino que su sentido se adecúe al resto de los elementos con los que comparte discurso audiovisual. En relación con lo que sucede en la imagen y

⁹⁹ Cf. COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997.

¹⁰⁰ LLUÍS I FALCÓ, Josep: *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*. Barcelona, Raval Edicions, 2009.

¹⁰¹ *Radiocinema*, n° 93, 30.10.1943. *Ibid.*, p. 83.

a través de los diálogos, la inserción de la música puede dar lugar a diversas funciones, como la expresiva, la narrativa o la ideológica, entre otras, siempre como fruto de la conciliación de sus composiciones al sentido del resto de las disciplinas y a la voluntad del director. En ese sentido Teresa Fraile, además de ofrecer una categorización de diversas funciones¹⁰², señala la participación de la música dentro del sentido audiovisual completo de un *film*:

Más allá de las características externas de la música de una película, y de sus propiedades musicales en cuanto a forma y presentación sonora, el análisis de la música de cine debe destacar la implicación de la misma con relación al conjunto del audiovisual, es decir, señalar las funciones que realiza dentro de la narración y del discurso significativo construido con todos los elementos cinematográficos, desde la imagen hasta los demás elementos de la banda sonora¹⁰³.

Durante la era de Franco, contexto de este trabajo, la disciplina musical cinematográfica presenta un gran interés, tanto por la diversidad de la música preexistente empleada en las películas como por el elevado número de músicos de fama y prestigio que participaron en el mundo del cine como compositores. A lo largo de las casi cuatro décadas que abarcó el régimen de Franco se dieron

distintas estéticas y estilos musicales, fruto de la participación en la industria cinematográfica de compositores de calidad tan dispares como Jesús García Leoz (1904-1953), Gerardo Gombau (1906-1971), Manuel Parada (1911-1973), Carmelo Bernaola (1928-2002), Augusto Algueró (1934-2010), Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930) o Antón García Abril (1933), entre otros autores. Las posibilidades expresivas y de experimentación que ofrecía el medio, así como las ventajas económicas que significaba el ámbito cinematográfico, determinaron que grandes compositores de formación académica se aproximaran al arte cinematográfico y desarrollaran obras con un espíritu determinado por su propio estilo, por el contenido ideológico y estético de cada *film* y por el enfoque solicitado por cada cineasta.

Por tanto, la música inserta en el cine durante el franquismo refleja la personalidad de cada compositor, así como otros valores propios del producto audiovisual final, esto último dependiendo del modo de integración con el resto de disciplinas dentro del discurso audiovisual al ser capaz de suscitar en el espectador ciertos sentimientos y también de recrear y subrayar ideas. En torno a la perspectiva social e ideológica cabe señalar cómo la Banda Sonora Musical, dentro de la filmografía del franquismo, cobra una gran relevancia en torno a los personajes femeninos por el lugar destinado a la música en torno a su configuración argumental y psicológica. Y es que el tradicionalismo y el lugar de la mujer en la sociedad española de la época citada cuentan con su reflejo a través del cine. Por todo ello, si consideramos el cine

¹⁰² Cfr. FRAILE PRIETO, Teresa: "De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica", en [Matilde OLARTE MARTÍNEZ (ed.)], *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 83-104.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 94.

como una fuente histórica para obtener más información acerca de la sociedad del pasado, tal como se está planteando a través del presente trabajo, podemos concebir y estudiar la música, al igual que el resto de disciplinas audiovisuales, no solo por su estructura formal sino, además, por las implicaciones semánticas que ésta aporta también a los personajes femeninos de una historia filmada, siempre a través de una lectura conjunta con el resto de elementos audiovisuales, tal como proponemos a continuación.

3.- LA MUJER ESPAÑOLA DURANTE LOS AÑOS SESENTA: IDENTIDADES FEMENINAS EN EL CINE ESPAÑOL Y RECURSOS MUSICALES EN LA CONFIGURACIÓN DE ESTEREOTIPOS

La presencia femenina mayoritaria en el cine elaborado durante el franquismo se produjo delante de las cámaras, como actriz, dando lugar a la interpretación de tipos de mujer que reflejaban la heterogeneidad de mujeres en la sociedad de la época y la diversidad de personajes fílmicos creados. Cabe señalar que los perfiles femeninos plasmados no son siempre ideológicamente afines a los postulados del gobierno, como se puede observar en torno a las mujeres de algunas películas del Nuevo Cine Español o de la Escuela de Barcelona, así como en las primeras muestras de la Tercera Vía. De este modo, a través de las distintas estéticas fílmicas —principalmente desarrolladas desde mediados de los años cincuenta gracias al aperturismo sociopolítico—, se puede advertir la existencia de roles de género diversos

recreados gracias a las diferentes artes que conviven en una película.

A este respecto, la filmografía franquista es interesante porque muestra el lugar de la mujer durante este largo período, desde 1939 hasta 1975, aunque es durante el desarrollismo (1959-1975) cuando se observa una participación más activa de la mujer en la vida pública. Hasta finales de los años cincuenta el lugar de la mujer en la sociedad parecía concebirse, de forma mayoritaria, dentro del hogar, como lo demuestran algunos de los largometrajes del momento en los que se presenta a la mujer como ama de casa, como abnegada madre de familia o como humilde artista folklórica que lograba hacerse un hueco en el mundo artístico, siempre rodeada del amor y de la supeditación a un hombre. Por su parte, el desarrollismo ofreció una nueva mirada desde el punto de vista audiovisual porque comienza a mostrarse una mayor diversidad de estereotipos de mujer recreados a través de los diálogos, del argumento, de la forma de vestir y de la música. En algunos casos, las películas de los años sesenta, en relación con la configuración de los personajes femeninos, mantenían una configuración psicológica de los personajes femeninos de acuerdo con el tradicionalismo y el patriarcado, mientras que se solía conferir una visión más progresista a los aspectos externos relativos al vestuario, a la música o a la danza, un reflejo, al fin y al cabo, de la apariencia moderna y aperturista de lo que aún continuaba siendo un régimen dictatorial.

En ese sentido podemos afirmar que la música es una de las disciplinas que más influye en la observación de diferentes tipos de mujer, especialmente

en la década de los años sesenta, un momento caracterizado por el crecimiento económica y la apertura internacional del país. La posible distinción de imágenes de mujeres dispares, de acuerdo con la música asociada a personajes femeninos, ya fue expuesta en la tesis doctoral de mi autoría, citada previamente. En *La Banda Sonora Musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta* se proponía la posible lectura de ocho roles de género distintos en los que la música contribuye para su configuración, junto con otros elementos, dando lugar a la posibilidad de distinguir ocho categorías femeninas en el cine de los años sesenta: la mujer tradicional, la mujer moderna, la mujer inocente, la mujer resuelta, la mujer pérfida, la mujer atractiva, la *femme fatale* y la mujer artista¹⁰⁴.

El estereotipo de mujer tradicional alude al perfil de esposa y madre de familia, con una música vinculada al contexto hogareño o a una estética apegada a las músicas tradicionales, mientras que la mujer moderna, ideológicamente más progresista que la anterior, aparece asociada a la eclosión de las músicas populares urbanas, bien integradas como música incidental no diegética, bien acaparando protagonismo audiovisual a través de bloques musicales de *show* que ella misma protagoniza. Por su parte, la mujer inocente responde a un

estereotipo específico correspondiente con una mujer sin formación o despistada, incapaz de darse cuenta de lo que sucede a su alrededor, habitualmente con tintes cómicos subrayados por el elemento musical. En otro orden, la mujer resuelta ilustra aquella fémina, en ocasiones procedente del ámbito rural y empequeñecida ante la gran ciudad, que es capaz de desarrollar su ingenio para salir adelante, habitualmente acompañada de temas musicales no diegéticos que funcionan como *leitmotiven*. El estereotipo de mujer pérfida hace referencia a las antagonistas femeninas de las protagonistas de películas comerciales, habitualmente rodeadas de música con función cómica puesto que, al tratarse de una temática familiar y moral, suelen ser los personajes que peor parados salen argumentalmente. Otro prototipo comprende la mujer atractiva, aquella que, más allá de la existencia de unos cánones de belleza determinados, es observada como bella a través de los ojos de los hombres y a través de la música diegética asociada a los sentimientos masculinos. Por su parte, la mujer fatal representa aquella figura femenina que utiliza su poder sobre los hombres para sacar provecho, en una u otra dirección, habitualmente ilustrada con temas musicales reiterados a modo de *leitmotiven*. Por último, el estereotipo de mujer artista hace referencia a todas aquellas folklóricas o cantantes *ye yés* que protagonizan las películas por su labor previa en el mundo de la música. Aunque esta categorización no es más que una propuesta personal de roles de género a partir de unos parámetros determinados en la cartelera española de 1960, y más allá de otras posibles sistematizaciones, queda clara la diversidad y la

¹⁰⁴ Estos estereotipos han sido recogidos también en la revisión de la tesis doctoral elaborada por la autora de este trabajo, citada previamente, recogida en el siguiente volumen: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia: *La Banda Sonora Musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

multiplicidad de personalidades femeninas, todo ello en clave musical.

Ahora bien, no todas estas tipologías tienen la misma visibilidad en la filmografía, ni en relación con el número de *films* en que se desarrollan, ni de acuerdo con su vigencia real en la sociedad. Los dos tipos mayoritarios presentes en la filmografía española de los años sesenta en los que la música contribuye a su recreación, junto con la mujer artista de acuerdo con el éxito del cine musical o cine con canciones, son los que tienen que ver con la tradición y la modernidad, pues dichos términos son tan subjetivos como la individualidad propia de cada persona. De hecho, en ocasiones la modernidad de la Administración no coincidía con la mentalidad de la población de a pie, como lo demuestran los valores promovidos por el gobierno:

La mujer nueva no tenía que ser ni la «mujer modernista», que empieza por negar su feminidad, evitar la maternidad, ser “buena amiga” del marido, y acaba por ser un simpático compañero [sic] del varón, comprometiendo la propia virilidad de él», ni tampoco la «buena señora» intratable como madre, tormento como esposa y soporífera como compañera». Sería una «mujer de su tiempo», feliz en la maternidad, educando a sus hijos, demostrando un interés femenino por los asuntos de su marido y proporcionándole un refugio tranquilo contra los azares de la vida pública; en pocas palabras, «limpiamente moderna»¹⁰⁵.

¹⁰⁵ SCANLON, Geraldine M.: *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Madrid, AKAL, 1986, p. 324.

Estos ideales, que fueron reflejados en el contexto audiovisual, eran fruto de las enseñanzas impartidas en la formación de jóvenes por parte de las instituciones gubernamentales. En ese sentido, la Sección Femenina fue el instrumento estatal utilizado entre 1934 y 1977 para defender el prototipo de mujer ideal según el Régimen, que ocupaba el protagonismo en el hogar como esposa y madre de familia. Para inculcar esos valores, la Sección Femenina se ocupó de las asignaturas complementarias en la escuela, así como de la impartición del Servicio Social¹⁰⁶ a las jóvenes españolas. El contenido de las distintas actividades del Servicio Social solía ir dirigido a infundir un ideal de mujer al servicio de su marido y de su hogar, único ámbito donde la figura femenina llevaba las riendas y reflejaba un modelo de mujer autómatas al servicio del cabeza de familia.

Este modelo de mujer, que era el predominante en la sociedad, goza igualmente de hegemonía en el cine del franquismo y la música, por su parte, suele ir encaminada a subrayar ese sentido. Sin embargo, a pesar del predominio de unos estereotipos por encima de otros, como hemos apuntado, y de la lectura semántica y funcional de la música con el resto de elementos audiovisuales que dio como fruto la

¹⁰⁶ Paralelamente a su contribución en la educación general, la Sección Femenina creó las Escuelas de Formación y Escuelas de Hogar para erradicar el analfabetismo. En estas Escuelas, y a través de divulgadoras sanitario-rurales que se desplazaban a poblaciones más pequeñas, se impartía el Servicio Social de la Sección Femenina, un cursillo en el que se enseñaba a las jóvenes a ser buenas amas de casa y madres. Para ello contaban con diferentes clases y temáticas, como cocina, corte y confección, nociones de puericultura y atención sanitaria básica, música, religión o educación física.

propuesta de los ocho estereotipos de género citados, en esta ocasión el estudio aquí propuesto incide en los aspectos más formales de las Bandas Sonoras Musicales. Como decimos, la música puede contribuir a la distinción de estos y otros prototipos femeninos dependiendo del modo de inserción de una música en la escena – inserción diegética o no diegética–, del origen en la inserción musical –música original o música preexistente– y de los diferentes recursos en la composición y del empleo de unos recursos musicales y técnicos específicos. Es precisamente este último aspecto, el referido a los diferentes parámetros musicales que pueden ser tenidos en cuenta en la composición de bloques musicales con un enfoque de género, el que será objeto de nuestro estudio en esta ocasión.

3.1.- ESTILO MUSICAL COMO ELEMENTO DISTINTIVO DE LA TRADICIÓN O DE LA MODERNIDAD

La elección de un estilo musical por parte de un compositor es siempre un parámetro clave en relación con el sentido de una historia fílmica, también determinante en el caso de los bloques musicales vinculados con personajes femeninos. El compositor, a partir del establecimiento de un estilo específico, sienta las bases estéticas del sentido global de un *film*, como reflejo de la voluntad del cineasta y desarrollado también de forma armónica y conjunta con el resto de disciplinas audiovisuales. En la filmografía de los años sesenta se observan dos estilos musicales que, *grosso modo*, se muestran paralelos al desarrollo de dos estéticas cinematográficas.

Por un lado, se observa la presencia de una música comercial apegada especialmente al cine más próximo al Régimen, denominado oficial o comercial, aunque no de forma exclusiva. Las Bandas Sonoras Musicales aquí denominadas comerciales se caracterizan por la tonalidad, por el predominio de las intervenciones musicales no diegéticas con una función expresiva y, en el caso del cine con canciones, por la abundancia de los números musicales de *show* protagonizados por célebres artistas del momento. En este caso la convencionalidad de la música coincide con los ideales estéticos que están presentes en los *films* y recreados por el resto de disciplinas. Ahora bien, el estilo musical más comercial de la filmografía de los años sesenta no presenta unos rasgos homogéneos sino que, igualmente, muestra la existencia de dos vertientes.

La primera vertiente comercial visible en las películas españolas de los años sesenta responde a los rasgos citados previamente –la tonalidad, la inserción no diegética con función expresiva o la introducción de números musicales de *show* como elementos narrativos– y tiene que ver con la inserción de las músicas urbanas en la España de 1960. Coincidiendo con los avances sociopolíticos acaecidos como fruto del aperturismo, se produjo una renovación sonora del país con la presencia de ritmos propios de la contemporaneidad. Así, durante la década de los años sesenta se produjo un auge y una gran popularización de las músicas populares urbanas, tanto basadas en una tradición propiamente hispana a través de los cuplés, coplas y tangos, como inspiradas por sonidos llegados del extranjero,

especialmente el sonido *beat*, el *pop* y el *rock*.

El cine del momento dio cuenta de la presencia de las músicas urbanas y otorgó una visibilidad excepcional a esta corriente comercial a través de los cantables, la mayor parte de ellos protagonizados por afamadas cantantes que aprovechaban su talento y su belleza para acaparar la gran pantalla. A pesar del estilo contemporáneo de la música podemos considerar su apariencia como una vertiente de la música comercial de acuerdo con la estructura armónica con la que se configuran las canciones empleadas del siguiente modo. Por no decir que las cantantes acapararon principalmente visibilidad en las películas comerciales, puesto que aquellos exponentes más críticos parecieron interesarse por otros asuntos de corte ideológico y alejados de la farándula. En ese sentido, las películas con números musicales continuaron siendo durante los años sesenta uno de los géneros comerciales más promovidos por el Régimen, no solo en torno al estilo flamenco o folklórico sino, como estamos comentando, también con la incorporación de nuevos ritmos y músicas más modernas, llegadas a España de forma paralela al aperturismo del país.

Cabe señalar que el estilo popular de la música se asocia a la corriente comercial y tradicional del cine, a través de canciones donde la mujer ocupa un lugar fundamental como intérprete, como es el caso de artistas como Marujita Díaz, Carmen Sevilla, Rocío Dúrcal, Paquita Rico o Sara Montiel, *films* en los que todas ellas demuestran su faceta interpretativa y en los que siempre prevalece su condición como cantantes y su

mentalidad tradicional. Así, los números musicales de *show* permiten desarrollar las aptitudes artísticas de las protagonistas y ocupan un buen número de minutos del *film*, con una función narrativa y de lucimiento, a la vez que las letras de las canciones inciden en el amor o en la necesidad de sentirse vinculadas a un hombre para ver cubiertas sus expectativas vitales.

Incluso las cantantes que abordan este estilo popular urbano, aquí integrado como parte de la corriente comercial, también aparecen ideológicamente vinculadas a una mentalidad tradicional, como es el caso de los papeles interpretados por Sara Montiel en la década de 1960 en películas como *Pecado de amor* (1961, Luis César Amadori) o *Tuset Street* 1968, Luis Marquina y Jorge Grau). Sara Montiel representa una imagen de artista moderna y sensual en la filmografía de la época, de mito erótico que fascina, a través de la interpretación de estructuras musicales que remiten a la tradición más popular del pueblo y a la recuperación del cuplé con su particular forma de interpretarlo.



Fig. 1. Sara Montiel protagoniza *Pecado de amor* (1961, Luis César Amadori), fotograma.

En el cine español de los años sesenta, los papeles de cabaretera humilde y de mujer redimida que interpreta, propios del gusto del Régimen y de la mayoría de la población, la catapultan al éxito. Por no hablar de los cantables, que han determinado que los temas de las películas de Sara Montiel sean cantados décadas después por parte de la población y se haya convertido en una de las artistas de cine más célebres de la cultura popular española de la posguerra y del franquismo. Pero, a pesar de las novedades de las músicas urbanas que interpreta, su identidad femenina continúa vinculada al cine comercial y a una mentalidad tradicional.

Por otra parte, la segunda vertiente comercial presente en la filmografía de 1960 comprende la composición de música «de concierto», vinculada con la mal denominada «música clásica»¹⁰⁷. Las partituras originales a las que nos referimos responden al estilo posromántico heredero de las composiciones académicas, también presentes en el cine norteamericano de los años treinta y cuarenta. En el caso de

la vinculación de este estilo compositivo a personajes femeninos de la filmografía de los años sesenta, este estilo suele adquirir funciones expresivas y melodramáticas de mujeres con una mentalidad tradicional. Uno de los ejemplos más significativos lo localizamos en la película *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), cuya partitura original de Adolfo Waitzman (1930-1998) remite a dicha estética musical, de corte posromántico, a través de unos temas musicales que hablan de la comercialidad del *film*. La estructura armónica de los temas musicales creados, así como la instrumentación clásica empleada, remite por completo a esta estética a través de una de las películas más significativas de los ideales del gobierno y del lugar de la mujer, principalmente vinculada al hogar y al amor. En relación con este último tema, las tramas amorosas, cabe señalar el empleo de otros recursos musicales asociados al estilo musical y empleados en la configuración de roles de género, como es el caso de la presencia de *leitmotiven*, como comentaremos más adelante.

Otro exponente de la corriente compositiva comercial de corte tonal y posromántico aparece en la película *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo) que, contrariamente, no pertenece ideológicamente al cine comercial sino al grupo de películas creadas como fruto de la experimentación artística y de la inserción de elementos críticos. Para la Banda Sonora Musical, Picazo recurrió a Antonio Pérez Olea (1923-2005), un compositor con cierto bagaje en el ámbito audiovisual. Tras la visualización del *film*, inicialmente puede sorprender que una película perteneciente al denominado Nuevo Cine Español y con

¹⁰⁷ En este trabajo nos adherimos a la preferencia por la terminología «música de concierto» frente a «música clásica» por el posible equívoco de este último concepto con las composiciones desarrolladas en torno a la era de la Ilustración. Cfr. “Mientras que en el terreno literario, plástico e incluso cinematográfico lo clásico se autodefine a sí mismo, en el musical es mucho más problemático. Sea por la abstracción del propio lenguaje o por falta de estudios sobre el tema, lo cierto es que la denominación de música «clásica» se presta a no pocos errores muy difíciles de enmendar (...). La mal llamada música clásica vehicula lo que debe ser la comprensión del producto audiovisual en su conjunto”. RADIGALES, Jaume: “Usos y abusos de la música «clásica» en el cine. Estudio de casos”, en [Matilde OLARTE MARTÍNEZ (ed.)], *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria de Ediciones, 2005, pp. 13-32.

una intención crítica muestre una música estéticamente vinculada a la denominada música comercial cinematográfica, ya que observamos influencias posrománticas en la composición original para el *film*. Sin embargo, este hecho resulta todo un acierto, ya que la tradición que sugiere la música concuerda con el puritanismo que representa Tula y el tradicionalismo de la estructura social de la España de los años sesenta.

El lugar de Tula (Aurora Bautista) como protagonista melodramática parece confirmado desde el primer momento con el transcurrir de los títulos de crédito sobre la imagen de Aurora Bautista que es, además del papel central del *film*, una figura destacada del cine desde los años cuarenta y cincuenta. Ya durante el primer bloque musical (00:03:11 – 00:04:56) correspondiente con los títulos de crédito se presenta el primer motivo del tema musical académico que, además, puede comprenderse como una especie de *leitmotiv* estilístico en torno a Tula. Y es que en *La tía Tula* más que hablar de la existencia de una melodía como *leitmotiv*, como sí ocurre en otras muestras, es más apropiado señalar que la psicología del personaje protagonista aparece apegada al estilo musical académico y posromántico de la partitura original de Pérez Olea, frente a otras músicas de diferente procedencia.



Fig. 2. Protagonismo audiovisual del personaje femenino desde los primeros

segundos en *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo), fotograma.

Precisamente el valor de la selección de un estilo y no otro en la configuración de roles de género aparece claramente ilustrado en esta muestra de Picazo, puesto que a lo largo de *La tía Tula* escuchamos la partitura compuesta por Pérez Olea, a la que nos venimos refiriendo, en convivencia con unos temas musicales urbanos, un *rocké* y un *cha-cha-chá*. No obstante, a pesar de la diversidad estilística, se cumple una máxima en relación con el origen de los bloques musicales y de acuerdo con nuestro análisis centrado en roles de género: el estilo musical de la partitura que creó Pérez Olea, apegado al posromanticismo y con predominio de las cuerdas y del piano, se adecúa al prototipo de mujer tradicional y moral que representa Tula a través de intervenciones no diegéticas; mientras que la música popular urbana presente en esta muestra se asocia con el deseo sexual. Esa relación entre música popular contemporánea y deseo sexual, opuestas al posromanticismo y a la represión sentimental de Tula, se observa en las secuencias en que Ramiro, el cuñado de Tula, da rienda suelta a sus pensamientos o acciones vinculadas con la sexualidad o con hechos moralmente reprobables. Así, la relación entre deseo y música se observa en el bloque musical 11 (00:56:36 – 00:58:25), en que el hombre se fija en algunas jóvenes, momento en que comienzan a despertarse sus instintos más básicos, entre otras secuencias.

Es decir, frente a un modelo musical apegado al pasado como el posromanticismo que ilustra, desde el

plano sonoro, el tradicionalismo de la época que tan bien representa Tula, se incluyen intervenciones de música moderna en aquellas escenas vinculadas a Ramiro, el *partenaire* masculino de Tula. Es precisamente el elemento sonoro, en este caso, lo que determina que esos pensamientos sean pecaminosos, especialmente en contraposición con la estética musical que rodea a Tula, de acuerdo con las connotaciones negativas que suele llevar implícita la música «moderna» en la década de los años sesenta, como hemos apuntado al respecto en anteriores ocasiones.

Cambiando de título, en torno al estilo musical vinculado con la música de concierto, también es posible localizar un estilo próximo a las vanguardias musicales europeas, pero presente especialmente en películas artísticamente vanguardistas e ideológicamente alejadas de los postulados del gobierno. Dentro de la corriente musical vanguardista cabe señalar la heterogeneidad, pues oscila desde atonalidad, tan presente en la partitura que Luis de Pablo (1930) compone para *La caza* (1965, Carlos Saura), hasta el neoclasicismo de la Banda Sonora Musical de *Nueve Cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patino), compuesta por Carmelo Bernaola (1928-2002).

Por último, en relación con la selección del estilo musical de un *film* como un elemento significativo de cara a la configuración de roles de género, cabe señalar la Banda Sonora Musical de la película *Viridiana* (1961, Luis Buñuel). A pesar de que la música del *film* es preexistente, seleccionada por Gustavo Pittaluga (1906-1975) —compositor del Grupo de los Ocho—, la evolución en el estilo musical puede dar lugar a la

comprensión de una evolución en la configuración ideológica y psicológica de la protagonista, una joven novicia que experimenta una transformación hacia la vida profana ausente de fe católica. Así, desde el “Aleluya” de *El Mesías* de Haendel que aparece ya en el primer bloque musical (00:00:00–00:01:26) acompañando los títulos de crédito, se llega a una actualización estilística en el último bloque musical (01:24:08–01:27:00) que coincide con la última secuencia de la película en la que, acompañada por un *rock*, la joven Viridiana (Silvia Pinal) parece asumir una posible relación abierta a tres bandas.

La evolución psicológica del personaje femenino se presenta, por tanto, de la mano de la actualización musical, concluyendo con el rock “Shimmy Doll”, una canción de los años cincuenta que demuestra el aperturismo de la España de la época. El tema musical acompaña la extensa secuencia final, que no es sino un exponente repleto de crítica social y religiosa. En relación con la joven y la música que rodea su existir, cabe señalar cómo el *rock* procede del reproductor del sonido ubicado en el dormitorio de su primo Jorge (Paco Rabal), donde éste se encuentra con la asistente. Una vez reunidos los tres personajes, las mujeres no hablan, mientras que el hombre toma un papel de liderazgo para gestionar la situación. Paralelamente, y para romper el hielo, don Jorge comienza a hacer alusión a la música que suena: “¿Le gusta esta clase de música, Viridiana? Es un disco de moda”.

En términos generales cabe señalar cómo la inserción de una música americana en una película española de 1961 habla de existencia de estos discos

de “música moderna” en España gracias al aperturismo del Estado y al poder adquisitivo de aquellas personas con un *status* elevado como para poder acceder a estos artículos, pues no todo el mundo disponía de un reproductor discográfico en estos momentos. Sin embargo la letra de la canción (“Shake, shake me doll, shake”), junto con la situación creada y aceptada por los propios personajes, puede remitirnos a crear una idea propiamente de lujuria en torno a Viridiana, Jorge y Ramona, como han venido defendiendo otros investigadores¹⁰⁸. En cualquier caso, más allá de interpretaciones sobre una posible lectura simbólica, lo cierto es que la evolución estilística de la Banda Sonora Musical de *Viridiana* puede ser comprendida como un elemento correspondiente con la transformación del personaje femenino protagonista, lo que confirma, por tanto, que la selección de una estética musical determinada no es un elemento arbitrario en la configuración de roles de género.

3.2.- LEITMOTIV

Aunque fue considerado un recurso del pasado y poco eficaz para algunos teóricos como Theodor W. Adorno o Hanns Eisler¹⁰⁹, lo cierto es que el *leitmotiv* es uno de los elementos más utilizados en el cine español de los años sesenta, también en torno a los personajes femeninos. Aunque este recurso compositivo

también predomina en las producciones más comerciales, el *leitmotiv* cuenta con una presencia hegemónica en películas ideológicamente alejadas del gobierno y en muestras de la Tercera Vía, como es el caso de *Españolas en París* (1969, Roberto Bodegas), una de las más variadas desde el punto de vista de los *leitmotiven*, como señalaremos más adelante.

Una de las películas comerciales más estandarizadas, citada previamente, es *La gran familia* (1962, Fernando Palacios) por el protagonismo de *leitmotiven* asociados a personajes femeninos. Por un lado, la madre de familia (Amparo Soler Leal) siempre aparece asociada a un mismo *leitmotiv* de acuerdo con su identidad familiar de abnegada esposa y madre, aunque este motivo no hace referencia a su identidad individual femenina sino a la familia.



Fig. 3. *Leitmotiv* de la familia, asociado a la esposa y madre, íncipit.

Transcripción del *film*: Virginia Sánchez.

Por su parte, Adolfo Waitzman concibió un nuevo *leitmotiv* asociado directamente con los personajes femeninos, que son quienes protagonizan las secuencias en las que predominan los sentimientos por encima de la acción argumental. Concretamente contamos con un *leitmotiv* que puede ser considerado abanderado del amor de juventud por estar vinculado con el personaje de Luisa, la segunda hija del matrimonio. Se trata de un tema musical caracterizado por su ritmo de habanera

¹⁰⁸ Cfr. BECERRO VIÑAS, Sara: “Viridiana. Una ironía musical”, [en Matilde OLARTE MARTÍNEZ (ed.)], *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 485-495.

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns: *El cine y la música*. Trad. Por Fernando Montes. Madrid, Fundamentos, 1981.

en la tonalidad de re mayor, una melodía que aparece en cuatro ocasiones. A lo largo de los diferentes bloques musicales la línea melódica se mantiene, mientras que es el *tempo* quien se ve modificado de acuerdo con la función expresiva perseguida específicamente en cada escena. Incluso el motivo rítmico llega a sufrir alguna leve variación que no impide, sin embargo, que el tema se comprenda a la perfección.



Fig. 4. *Leitmotiv* de amor de juventud, íncipit. Transcripción del *film*: Virginia Sánchez.

Otra de las películas de la década de nuestro estudio que presenta claramente el empleo de *leitmotiven* asociados a personajes femeninos es *Abuelo made in Spain* (1969, Pedro Lazaga). El empleo de *leitmotiven* a lo largo del cine del desarrollismo puede hacer referencia a numerosos aspectos femeninos. Para esta comedia protagonizada por Paco Martínez Soria, el compositor Antón García Abril (1933), con un esquema melódico y armónico específico, junto con el empleo de una instrumentación contemporánea, propone un doble motivo. Por un lado, el tema musical al que nos referimos puede ser comprendido como el *leitmotiv* asociado a un personaje, de modo que cada vez que este motivo suena sabemos que está en escena el personaje de doña Matilde (Florinda Chico). Por otro lado, este *leitmotiv* aporta la idea de sensualidad, asociada a los sentimientos que Paco Martínez Soria siente hacia la mujer cada

vez que la observa y de acuerdo con las características sonoras.

El *leitmotiv* referido, vinculado al personaje de doña Matilde, se caracteriza por su particular melodía, iniciada por el saxofón y determinada por intervalos de tercera descendentes encadenado a partir de la tonalidad de fa menor pero con la oscilación entre el modo mayor y menor, y entre otras tonalidades, que denota el carácter sugerente e improvisatorio del jazz. El tema comienza con la ejecución del saxo para verse, posteriormente, acompañado por el piano y unos leves toques de percusión, instrumentación que también nos remite a las composiciones jazzísticas.



Fig. 5. *Leitmotiv* de doña Matilde, íncipit. Transcripción del *film*: Virginia Sánchez.

A lo largo de toda la película observamos cómo este tema acompaña las escenas en las que se quiere incidir en la belleza de la mujer española, aquella que, sin necesidad de cumplir con unos estereotipos físicos homogéneos o coincidentes con los patrones propuestos en Estados Unidos o Europa del este, atrae al hombre español. Asimismo, esta música, además de hacer referencia a una belleza específica, también se ve inserta para acentuar el erotismo que una fémica puede ejercer sobre un varón, en este caso el que doña Matilde provoca en Marcelino, debido a su buen parecido físico. Por tanto, la función de la música es expresiva de acuerdo con los

sentimientos del personaje al que da vida Paco Martínez Soria, pero también descriptiva puesto que confirma una intención sugerida también desde el plano visual.

Una de las películas más significativas desde el punto de vista femenino, y en relación con la composición y el empleo de *leitmotiven*, es *Españolas en París* (1969, Roberto Bodegas). El *film* plantea una convivencia de diversos tipos de mujer que dan lugar a la apreciación de distintos roles y formas de entender la vida a través de los personajes de Isabel (Ana Belén), Emilia (Laura Valenzuela), Francisca (Tina Sáinz) y Dioni (Elena María Tejeiro). De entre todas ellas, el mayor protagonismo lo acaparan los personajes de Isabel y Emilia, como da cuenta la Banda Sonora Musical creada por Carmelo Bernaola al estar formada, entre otros temas musicales, por sendos *leitmotiven*.

Por un lado, la identidad musical de Isabel queda ilustrada a partir del tercer tema musical presentado en la Banda Sonora Musical, una melodía característica que, aunque mantiene desde el punto de vista melódico y armónico sus rasgos, presenta una clara evolución musical a lo largo del *film* paralelamente a la propia evolución de la mujer, como se observa en la modificación estilística del tema, desde una joven provinciana empequeñecida ante la ciudad de París a una madre soltera valiente que afronta un destino elegido en la capital francesa. El tema musical asociado al personaje interpretado por Ana Belén presenta una melodía caracterizada por el dibujo de grados conjuntos en tonalidad menor en la tonalidad de si bemol menor. El *leitmotiv* comienza interpretado por un

instrumento de viento grave, con acompañamiento de la orquesta, y está caracterizado por una cadencia conclusiva de trino sobre el acorde de séptima de dominante previo a la tónica. Este tema musical es modificado continuamente, con tintes intimistas donde solo la flauta, el violín y el clave están presentes, o con aires más animados a través de un ritmo más vivo o marcado, incluso se aprecian rasgos más modernos y *je jés* con la inserción de la batería, siempre de acuerdo con las circunstancias argumentales del personaje.



Fig. 6. *Leitmotiv* de Isabel, incipit
Transcripción del *film*. Virginia Sánchez.

Por su parte, el personaje de Emilia también cuenta con su propio *leitmotiv* y, frente al carácter retraído y discreto de Isabel, la música da cuenta del carácter independiente y resuelto de esta otra fémina. Desde el punto de vista físico Emilia, interpretada por la actriz Laura Valenzuela, es atractiva y lo sabe, un arma que utiliza para vengarse de los hombres. Y es que, en su día libre, el personaje femenino busca hombres españoles que sufraguen su ocio dominical, cual *femme fatale*. Es precisamente en relación con su identidad de *femme fatal* donde la música acapara gran visibilidad, pues las escenas en las que el personaje femenino desarrolla sus armas de seducción de cara a aprovecharse de los hombres aparecen acompañadas por un mismo tema musical. En ese sentido podemos

considerar que la música confirma su adscripción al estereotipo de mujer fatal.

El *leitmotiv* de Emilia presenta, simultáneamente, referencias a la música francesa de principios del siglo XX y a los folklorismos propios de la música nacionalista hispana de finales del XIX. La melodía está compuesta en la bemol mayor a partir de la armonía del acorde de tónica, comenzando por la quinta del acorde, mi b, núcleo que se ve continuado por floreos que incluyen, además, la tercera del acorde, do bemol. Asimismo resulta característico el sexto grado, que se ve aumentado y que pertenece al cuarto tipo de escala melódica menor, dórica. La estructura formal de la melodía, especialmente en relación con la construcción del motivo con la presencia de floreos ascendentes y descendentes hasta configurar el íncipit del tema, nos remite al hipnotismo de Satie y, simultáneamente, los cromatismos y las relaciones armónicas entre los sonidos aluden al exotismo, pero no solo al que pudiera existir en las composiciones del músico francés sino que, desde nuestro punto de vista, recuerda más al nacionalismo español de finales del siglo XIX basado en estereotipos, como es el caso de la música de Isaac Albéniz o Enrique Granados.



Fig. 7. *Leitmotiv* de Emilia, íncipit.

Transcripción del *film*: Virginia Sánchez.

El hecho de que Bernaola, en este caso, proponga el desarrollo musical de

un ideario exótico a los oídos del espectador, y de acuerdo con el contexto audiovisual en el que se ve inmerso, puede interpretarse con una doble perspectiva. Por un lado, la música exalta el contexto francés en que se desarrolla la historia y al que el personaje de Emilia quiere adscribirse haciéndose pasar por francesa ante los hombres españoles a los que quiere conquistar para lograr algún beneficio. Por otro lado, el hecho de que el personaje femenino quiera rodearse de hombres españoles, tal como la música confirma, no solo perseguiría una satisfacción para la *femme fatale* sino que, además, podría responder al anhelo de la cercanía de su patria debido a su circunstancia laboral fuera del país, de ahí que se acerque al español turista en París y a la referencia melódica del tema.

3.3.- ORGANOLOGÍA

La selección de una instrumentación determinada también puede ser un recurso susceptible de empleo de cara a la recreación de un personaje cinematográfico en relación con la música que le rodea. Aunque no es el recurso más presente en la filmografía de los años sesenta, cabe señalar la vistosidad y la relevancia semántica en aquellos casos en los que se emplea. Tal como sucede en la película *Peppermint Frappé* (1967, Carlos Saura). A pesar de que la Banda Sonora Musical fue compuesta por Luis de Pablo y presenta una gran calidad e interés, en esta ocasión vamos a señalar la vinculación del personaje femenino de Elena (Geraldine Chaplin) con el sonido de los tambores de Calanda, una interpretación que se vincula con una manifestación musical del patrimonio hispano, aunque tiene un sentido más

profundo debido a que se convierte en un sonido ilustrativo de la obsesión que la mujer genera en el protagonista. En ese sentido, *Peppermint Frappé* no es sino una película que gira en torno a un hombre y las obsesiones generadas por la citada mujer.

Julián (José Luis López Vázquez) es un médico de mentalidad conservadora que comienza a sentirse atraído por Elena (Geraldine Chaplin), la esposa de su amigo Pablo (Alfredo Mayo), a quien acaba de conocer. En realidad, Julián cree conocerla previamente y en su mente se suceden un sinfín de fantasías en las que la joven ocupa el protagonismo absoluto como tamborilera en Calanda. Desde la primera vez que la ve, Julián comienza a sentir un profundo tormento debido a su obsesión con Elena y a la actitud desinhibida de la joven. La película únicamente está destinada a recrear el sufrimiento que Julián siente al verse hipnóticamente atraído por la mujer, en un elevado número de secuencias en las que la vislumbra tocando un tambor en una fantasía.



Fig. 8. El personaje de Elena se convierte en la fantasía de Julián en *Peppermint Frappé* (1967, Carlos Saura), fotograma.

El sonido del tambor tiene relevancia en la película y contribuye no solo a

vincular al personaje femenino al estereotipo de *femme fatale*, sino a incidir en el sufrimiento de Julián. Elena aparece en escena por primera vez acompañada por toques de tambor, un sonido que nos dirige hacia Calanda y hacia un recuerdo evidente a Luis Buñuel¹¹⁰. Posteriormente, no solo se escucha el tambor sino que la imagen muestra a Elena como intérprete del instrumento de percusión, una fantasía que hace que Julián escuche este instrumento en su interior y la imagine tocando el tambor en Calanda, con dedicación y pasión. Las imágenes en blanco y negro protagonizadas por Geraldine Chaplin, que coinciden con el sonido del instrumento, evocan la ensoñación de Julián y contrastan con la realidad en color en una escena en la que los personajes no cuentan con ningún sonido diegético, más allá de la mente del doctor. Lo cierto es que la presencia del tambor asociado a la mujer a lo largo de toda la película se convierte en un objeto fetiche y en un símbolo de tormento.

3.4.- OBRAS DEL PATRIMONIO MUSICAL

El cine español de los años sesenta también destaca, musicalmente hablando, por la inserción de música preexistente no solamente procedente del contexto

¹¹⁰ Clara Mateo Sabadell, en un artículo titulado “Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint Frappé* (1967)”, se hace eco de una entrevista de Saura ofrecida a Enrique Brasó en la que, efectivamente, ratifica que la idea de la película surgió en Calanda, en la Semana Santa de 1966, al verse atraído el director por una mujer que tocaba el tambor con pasión, hasta el punto de sangrarle las manos. *Cfr.* MATEO SABADELL, Clara: “Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: *Peppermint Frappé* (1966)”. En [Matilde OLARTE MARTÍNEZ (ed.)], 2009, *Op. Cit.*, pp. pp. 409-410.

culto, como es el caso de la música «de concierto», sino también de carácter popular. Esa reutilización de testimonios del patrimonio musical, especialmente de corte tradicional, habitualmente ha sido empleada, frente a la inserción de las músicas urbanas, para ilustrar una imagen de mujer tradicional. Sin embargo, en ocasiones más que abanderar una imagen arcaica, la adscripción femenina a ciertos títulos de canciones populares procedentes del sustrato cultural podía proponerse como un argumento de autoridad para señalar la legitimidad identitaria de la música hispana, especialmente a través de personalidades del mundo del arte.

Uno de los casos más paradigmáticos al respecto lo representa Marisol (Pepa Flores). La filmografía del franquismo da cuenta de su transformación de niña prodigio en mujer artista, todo ello a través de las canciones que interpreta en títulos dispares. Sin embargo, en relación con este recurso de asociación de la mujer a la divulgación de obras tradicionales preexistentes, cabe señalar la película *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia). En la citada muestra Marisol recrea la identidad de una fémmina moderna en su apariencia, también en la profesión artística que desarrolla, pero cuya mentalidad se mantiene apegada a las convenciones sociales propias del tradicionalismo del Régimen. Esa oscilación cuenta igualmente con reflejo a través de los cantables que forman parte de la Banda Sonora Musical de la película, con canciones de Waitzman que conviven con canciones tradicionales españolas, como “La tarara”.

A pesar de que Marisol, especialmente a lo largo de su etapa infantil, destacó

como intérprete de música tradicional vinculada a la región de Andalucía, en esta muestra se observa un predominio de los números musicales modernos, con coreografías *hollywoodienses*, y especialmente esa modernidad y madurez de Marisol se observa en la interpretación de “La tarara”, una canción popular española en una adaptación más vinculada a la *popular music*. La interpretación de Marisol da cuenta de una adaptación estilística, aunque la línea melódica original se mantiene. De este modo se ofrece un nuevo estilo musical que denota una renovación con reminiscencias a los conjuntos musicales británicos de 1960, una moda que se continúa también en España, con una instrumentación entre la que destacan un par de guitarras eléctricas, un bajo y una batería. También la vestimenta, junto con la actualización instrumental, estilística y rítmica, alude a la modernidad: en este número de *show* Marisol luce un traje de pantalón verde que hace que su figura luzca más actual, a pesar de que la coreografía mantiene ciertas reminiscencias flamencas.

Esta interpretación de “La tarara” supone una actualización, musical y visual, pero solamente en su aspecto exterior puesto que, a pesar del ritmo contemporáneo y de la instrumentación, la esencia de la canción se mantiene. Lo mismo sucede con la identidad de Marisol, perfectamente ilustrada con los rasgos de esta interpretación musical: al igual que ocurre con la canción, el aspecto físico de Marisol hace referencia a la modernidad propia de los tiempos, recreado a través de su forma de vestir, mientras que su esencia, su mentalidad, se mantiene vinculada a las convenciones

sociales más tradicionales de la España de los años sesenta, al igual que ocurre con la esencia tradicional de la canción que interpreta.

Por otro lado, el patrimonio musical de carácter culto también aparece representado en la filmografía de los años sesenta. Uno de los testimonios más significativos lo encontramos en una cinta citada previamente, *Peppermint frappée*, cuya Banda Sonora Musical alberga fragmentos del *Misterio de Elche*, como se observa desde los primeros segundos de la película, acompañando los títulos de crédito (00:00:00–00:02:31). Dichos créditos señalan que la adaptación de este drama lírico del siglo XV que el espectador escucha se trata, concretamente, de una adaptación de Óscar Esplá con una interpretación vocal masculina. En este primer bloque, la música únicamente presenta una función estructural. Sin embargo, este mismo testimonio es seleccionado de nuevo a lo largo de la muestra, concretamente ya en el segundo bloque musical (00:04:39–00:05:39), con una inserción diegética procedente del disco seleccionado por el protagonista. Aunque la función predominante de la música en el bloque 2, nuevamente, se vincula a la estructural o a la narrativa, el protagonismo visual de Julián ya anuncia la relación del hombre con esta sonoridad.

Además, la inserción posterior del *Misterio de Elche* en otras secuencias, en ocasiones fundido con otros sonidos y melodías como se observa en el psicodélico bloque musical 14 (1:15:47 – 1:21:21), puede dar lugar a la comprensión de este testimonio con una función que va más allá de la difusión de un testimonio del patrimonio hispano en

una muestra española. Así, en el *film* de Saura se produce una asociación simbólica de esta obra del patrimonio musical hispano con el personaje de Julián, cual *leitmotiv* masculino, mientras que el personaje protagonista femenino, Elena, se vincula al sonido del tambor y a las músicas populares urbanas. En ese sentido, el *Misterio de Elche* se asocia a la mentalidad y a la configuración tradicional del personaje masculino, mientras que el personaje femenino está ilustrado estéticamente con la modernidad, por las músicas urbanas que el personaje de Elena baila a lo largo de la muestra, e ideológicamente con el prototipo de *femme fatale*, musicalmente representado por el sonido del tambor, tal como hemos apuntado previamente. Por tanto, en este caso podemos considerar que el empleo de un testimonio del patrimonio musical hispano en la ilustración de roles de género, como es el caso de la vinculación del *Misterio de Elche* al personaje masculino, se produce por oposición a la mujer y sus sonoridades, un recurso que, audiovisualmente, funciona en torno a los prototipos femeninos y a los diferentes recursos expuestos.

4.- CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio hemos tratado de ofrecer una aproximación a la diversidad audiovisual y musical propia del cine español de la década de 1960. En concreto, hemos realizado un reconocimiento a las posibilidades semánticas de la música cuando esta disciplina sonora aparece vinculada a roles de género. Tal como hemos

señalado, la línea de investigación aquí expuesta sobre la música y la mujer en el cine del franquismo ya ha sido desarrollada en trabajos previos por la autora de este trabajo. Sin embargo, en aquellos casos únicamente se ofrecían análisis semánticos de la música, comprendida de forma paralela a los personajes femeninos y sus circunstancias, lo que podía dar lugar a la distinción de diferentes tipos de mujer.

La principal contribución del presente estudio, tal como hemos venido desarrollando, radica en el análisis, junto con la propuesta de los estereotipos femeninos del cine español de los años sesenta, de los distintos parámetros que pueden ser susceptibles de empleo en la configuración de esos heterogéneos roles de género y que fueron utilizados por algunos compositores en la década de 1960. Esta discriminación ha sido posible gracias al empleo reiterado de unos mismos recursos musicales por distintos compositores en películas de diferente ideología, tal como hemos tratado de ilustrar de forma particular.

A pesar de que todos los recursos musicales señalados son empleados en la filmografía de la década, hemos de apuntar que no son los únicos parámetros utilizados por los compositores, ni siquiera los únicos vinculados a roles de género. Sin embargo, debido a las limitaciones espaciales del presente texto, y de acuerdo con su protagonismo, en esta ocasión hemos tenido la oportunidad de ofrecer una referencia a los cuatro recursos más visibles: la diversidad estilística asociada a personajes femeninos, la utilización de *leitmotiven* vinculados a las mujeres con protagonismo audiovisual, la meditada

selección de cierta organología con tintes simbólicos y la selección del patrimonio musical español como elemento identitario. Aunque, tal como hemos apuntado, éstos no son los únicos elementos musicales empleados con finalidades femeninas, todos ellos han sido integrados en la filmografía como recursos musicales que, junto con otros elementos audiovisuales, puede dar lugar a la recreación de diferentes roles de género en el cine español de los años sesenta, una diversidad que no es más que el reflejo de la heterogeneidad de mujeres que, de una u otra forma, se convirtieron en las interlocutoras protagonistas de la sociedad de la época.

COMO UNA OLA: LAS DIFICULTADES DE CRECER Y ESTABILIZARSE PARA MÚSICAS Y MUSICÓLOGAS

Laura Viñuela Suárez
Espora Consultoría de Género

RESUMEN:

Utilizando la ola como metáfora ("olas de feminismo", "oleadas de mujeres en la música"), el artículo repasa brevemente la musicología feminista centrándose en la situación en España y el estado de la cuestión actual. La dispersión de los trabajos realizados y sus implicaciones (negativas) para el desarrollo de una línea de investigación estable se asemejan a las dificultades que encuentran las mujeres músicas a la hora de crecer artísticamente.

ABSTRACT:

Using the metaphor of the "wave" ("waves of feminism", "waves of female musicians"), this article gives a short review of feminist musicology in Spain, focusing on the current state-of-the-art. Works of feminist musicology are scarce and scattered and this has (negative) consequences for the development of a stable field of research. Women musicians also lack a community and a genealogy, which hinders their possibilities to grow artistically.

PALABRAS CLAVE: *musicología, feminismo, genealogía, cantautoras, crecimiento artístico, carrera profesional.*

KEYWORDS: *musicology, feminism, genealogy, singer-songwriter, artistic development, professional career.*

Como una ola
tu amor llegó a mi vida
(...)
Como una ola se fue tu amor
Como una ola

Composición: Pablo Herrero y José Luis Armenteros

Interpretación: Rocío Jurado

La imagen de la ola es recurrente cuando hablamos de feminismo - vivimos en la actualidad la tercera (o cuarta, según la periodización que se utilice) ola de este movimiento-, pero también cuando se trata de dejar constancia de la participación de las mujeres en la actividad musical. Los medios de comunicación dedican periódicamente un artículo o un número especial a la nueva "oleada" de mujeres músicas cada vez que detectan que algunas están adquiriendo cierto protagonismo (o, lo que es lo mismo, más exposición

mediática de la habitual). La idea de las olas feministas o las olas de mujeres remite, como la ola de amor de la canción de Rocío Jurado, a un elemento inesperado que golpea con fuerza desbaratándolo todo para luego irse dejando tras de sí, en función del tipo de ola, desde una leve resaca hasta un rastro de destrucción. El problema de este punto de vista es que dificulta, por no decir que niega, uno de los aspectos fundamentales por los que lucha el feminismo: la creación de una genealogía. El carácter cíclico del oleaje obliga a “reinventar la rueda” regularmente, puesto que cada nueva ola ha de hacer otra vez el mismo recorrido que la anterior. Se impide así la estabilidad de contar con una corriente continua a partir de la cual trabajar sin la necesidad de funcionar a empujones. De estos oleajes vamos a hablar en este artículo en dos ámbitos: la musicología feminista y las cantautoras. El objetivo es comprobar que ni en la academia ni en la práctica musical se ha logrado aún superar este sistema de ciclos: ni las académicas ni las músicas logran estabilidad y aún es difícil combinar el ser musicóloga feminista o mujer música con el desarrollo de una carrera profesional estable sin tener que dar explicaciones por ello.

1.- MUSICOLOGÍA FEMINISTA

La musicología feminista vivió su ola originaria en la década de los años 90 del siglo pasado en el ámbito anglosajón y su mar de fondo llegó hasta nuestras costas casi una década después, con un mayor desarrollo en los primeros 2000. Así, la investigación feminista en música se inicia

con un considerable retraso respecto a otras disciplinas de humanidades como la literatura o el cine y no se desarrolla plenamente como una nueva corriente crítica hasta finales de la década de los ‘80 y los años ‘90. Es en los años 80 cuando los nuevos aires en musicología comenzaron a sentirse en el marco de lo que en EEUU se llamó Nueva Musicología¹¹¹ y en el Reino Unido Musicología Crítica¹¹². Bajo estos términos se aglutinaba un conjunto de investigadoras e investigadores que mostraban interés por repertorios que no habían formado parte hasta el momento del objeto de estudio central de la musicología y también por incorporar a sus trabajos perspectivas y metodologías de análisis procedentes de otros campos del saber como la sociología, los estudios culturales, etc., buscando alternativas que sirvieran mejor a sus objetivos de investigación. Inevitablemente, esto llevó a preguntarse sobre los fundamentos de la musicología como tal y a repensar el trabajo académico que cada cual hacía.

Las musicólogas feministas, pieza importante de estas corrientes novedosas, ponen de relieve cómo nociones como el canon, la música absoluta (más popularmente conocida como “clásica”) y el genio creador del compositor se construyen sobre un entramado ideológico patriarcal, eurocéntrico y clasista que funciona, gracias al apoyo de la musicología tradicional, de forma aparentemente “natural” y que se

111 KRAMER, Lawrence: *Music as Cultural Practice: 1800-1900*, Oakland, University of California Press, 1990.

112 KERMAN, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.

autoperpetúa. Como afirma Teresa Cascudo:

“El discurso feminista en el ámbito de la musicología se ha revelado un enriquecedor punto de vista para estudiar los fenómenos musicales en el presente y en el pasado. Es un agudo instrumento para criticar un tipo de historia reductora, centrada en las obras de tradición erudita, que considera al héroe como principal sujeto histórico y que cree en un sentido de la evolución musical”¹¹³.

La musicología feminista demostró que la Historia de la Música que conocemos y estudiamos no es objetiva, sino que presta atención sobre todo al canon musical formado por las “grandes” obras de los “grandes genios” y que, bajo ella, subyace la ideología patriarcal que establece como norma la perspectiva y las actividades de los varones, blancos, con recursos económicos. Este enfoque androcéntrico, presente no sólo en la música sino en todos los ámbitos de la sociedad patriarcal en la que vivimos, legitima un número reducido de obras musicales y excluye como “no musicales” o “menos musicales” a todas las que no se acomodan a su definición de música, es decir, a las otras músicas, las de otros lugares del mundo que no son ni Europa ni los Estados Unidos, las de otras razas, las músicas populares (desde el folklore hasta el rock o el pop) y, por supuesto, las músicas de las mujeres.

La música se ha considerado tradicionalmente como un lenguaje

universal y trascendental que está por encima de cuestiones sociales y políticas, por lo que su estudio se ha centrado en el análisis de la “propia música”, es decir, en el análisis sintáctico de las partituras. Este acercamiento positivista ha desvinculado a la música de su contexto y la ha convertido en un objeto de análisis científico independiente de condicionamientos mundanos como el género, la raza, la clase social, la edad, la identidad sexual y las relaciones de poder implícitas en estas categorías. En este sentido se considera que la música absoluta es “la más musical de todas” y las características adscritas a ella se han constituido en pautas de valoración del resto de las prácticas musicales. Uno de los primeros objetivos de las investigaciones musicológicas realizadas desde un punto de vista feminista ha sido sacar a la luz las construcciones de género presentes en este discurso y la forma en que ha sido legitimado por la musicología tradicional. También consideran fundamental el desarrollo de una teoría de la significación musical como una forma más de contextualizar a la música y acabar con el mito de la “universalidad”. La música es un discurso cultural más que no sólo refleja la realidad en la que surge, sino que también contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos.

El hito fundacional de la musicología feminista es *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, de la musicóloga estadounidense Susan McClary, publicado en 1991. Esta obra ha trazado en gran medida los caminos a seguir por esta línea de investigación, tanto por la excelencia de su contenido como por su amplia difusión debido a las polémicas que

113CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa: "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994", en M. Manchado Torres (ed.): *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995, p. 186.

suscitó en el ámbito académico estadounidense. Prueba de ello es el papel destacado que se le otorga en el "Dossier: Música y estudios sobre las mujeres" que, en 2011, editaron Susan Campos Fonseca y Josemi Lorenzo Arribas en el número 15 de la revista TRANS. La presentación hace un repaso a los 20 años transcurridos desde la primera edición de la obra de McClary y se incluye también un artículo de la propia autora, "Feminine Endings at Twenty", en el que hace balance de la repercusión de este trabajo tanto para la musicología como para la creación musical.

En España el desarrollo de la musicología feminista sigue siendo aún reducido. En los años 90 se publica uno de los primeros trabajos con que contamos, *Música y mujeres. Género y poder* (1995), libro de artículos compilado por Marisa Manchado en el que se ofrece una sucinta visión de los puntos fundamentales de la investigación feminista anglosajona y, a su vez, un primer intento por aplicar las teorías utilizadas por las investigadoras anglosajonas a la música de España e Iberoamérica. Compilaciones similares siguen editándose de forma puntual, como la coordinada por Rosa Iniesta Masmano, de 2011, *Mujer vs Música: Itinerancias, Incertidumbres y lunas*. También es posible encontrar artículos sobre música y género en compilaciones generales sobre feminismo o sobre música (especialmente en ediciones de actas de congresos).

Afortunadamente, en estos últimos años los trabajos sobre música realizados desde un punto de vista feminista son relativamente más numerosos y abarcan

ámbitos diversos; desde las publicaciones de Josemi Lorenzo Arribas sobre música medieval, hasta las de Cristina Cruces Roldán o Loren Chuse sobre flamenco. Existen también varias obras que se enmarcarían en la historia contributiva, recuperando la participación musical de las mujeres en momentos concretos, por ejemplo, el recientemente publicado estudio sobre Trinidad Huertas "La cuenca" (2016).

En el ámbito educativo se percibe una mayor preocupación por estos temas (una muestra es la inclusión de un capítulo específico sobre música en el manual *Género y cultura popular* editado por Isabel Clúa en 2008) y se han introducido asignaturas sobre género en los grados de musicología. Se ofertan, con gran éxito, cursos específicos como el que se desarrolló en el Aula de Música Pop-Rock de la Universidad de Oviedo sobre las mujeres en la historia de la música popular: "*Material Girl*, a codazos con el patriarcado musical" (2012). Hay también trabajos de fin de grado y de fin de máster, en torno a estas temáticas, si bien su difusión suele ser prácticamente nula, lo que es de lamentar, pues hay textos muy interesantes y de alta calidad como el de Mamen Adeva Espinosa, *El papel de las mujeres en la industria musical independiente en España. Sellos y oficinas de management de pop y rock* (2010), y el Adriana Fernández Llana, "*Bitches and sisters*": *Los estereotipos de género en la música rap* (2015), ambos sin publicar. Otro ejemplo, particular porque sí cuenta con una mayor difusión online, es el trabajo de Nagore García, *(Des)armando la escena: narrativas de género y punk* (2012).

En 2001 Beatriz Martínez del Fresno ya advertía que:

“Son aún muy escasos los trabajos musicológicos publicados en español que pueden considerarse elaborados desde esta perspectiva [de género]. (...) Una cosa es (...) reconstruir la biografía y el catálogo de las compositoras históricas -que ya era hora- o recuperar la memoria de las intérpretes, otra estudiar repertorios “femeninos” y una bien diferente estudiar estos temas, u otros, manejando la teoría de género. Interesarse por el modo en que los sistemas patriarcales han representado a las mujeres, cómo éstas se han presentado a sí mismas, cuáles han sido las convenciones y las transgresiones, qué valores se masculinizan y cuáles se feminizan y cómo se entremezclan estereotipos raciales, nacionales, genéricos, sociales y culturales en determinados contextos, son cuestiones de hondo calado que obligan a replantear la historia de los discursos artísticos e incluso los fundamentos con que el relato ha sido construido”¹¹⁴.

Esta musicóloga apunta a la juventud de la musicología española en cuanto a su desarrollo universitario así como a la raíz clerical de cierta tradición musicológica para explicar el desconocimiento de las propuestas metodológicas de la musicología feminista anglosajona¹¹⁵. Josemi Lorenzo Arribas va aún más allá, afirmando que:

“La musicología ha alcanzado el dudoso mérito de ser una de las ciencias más conservadoras y, por tanto, más antifeministas (...). Puede ayudar a explicarlo el hecho de que los

estudios musicológicos han sido sumamente elitistas y ultraespecializados hasta hace muy poco, circunstancia que coadyuva a una impermeabilización de los avances producidos en el resto de las ciencias sociales, amén de un repudio a todo aquello que amague a politización del discurso, instalada la musicología, como está, en la creencia decimonónica de la asepsia de la ciencia”¹¹⁶.

En efecto, como dice Susan Campos,

“Todavía enfrentamos la ausencia de verdaderos foros para el debate de la disciplina, atada por las convenciones tradicionales que subsisten en la supuesta “interdisciplinariedad” académica, encontrando como único espacio de diálogo el coincidir en una publicación colectiva”¹¹⁷.

Las monografías específicas sobre musicología y feminismo son, es cierto, casi inexistentes en España y podemos citar dos publicaciones, ambas de 2003 (hace ya más de una década), con dos enfoques diferentes: *Feminismo y música. Introducción crítica*, de Pilar Ramos, que se centra fundamentalmente en la musicología histórica, y *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, de Laura Viñuela, que repasa pormenorizadamente la musicología

114 MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz : "Presentación", en PIÑERO GIL, Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia nº 2, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo, 2001, p. 7.

115 Ibid., p. 6.

116 LORENZO ARRIBAS, Josemi: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas", en MANCHADO TORRES, Marisa (ed.), *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995, p. 24.

117 CAMPOS FONSECA, Susan: "La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos", *Música y Educación*, Nº 85, Año XXIV, 2011, p. 211.

feminista en el campo de las músicas populares urbanas.

Es evidente que en nuestro país queda aún pendiente hacer una reflexión seria sobre la disciplina musicológica. Sintomático del estado de esta línea de investigación en España es que la obra de Susan McClary que hemos citado más arriba (McClary 1991 y Citron 1993), fundamental ya no sólo para la musicología feminista, sino para la disciplina y su desarrollo reciente en general, aún no ha sido traducida al español. Como tampoco lo han sido otras que han tenido también una enorme relevancia (si bien no tan estruendosa), por ejemplo, *Gender and the musical canon* (1993), de Marcia Citron, en la que se deconstruye desde un punto de vista feminista la propia noción de canon musical, tan querida por el patriarcado musicológico. Sí lo ha sido, en cambio, otro de los libros de obligada referencia, *Música, Género y Educación*, de Lucy Green (1997), que incluye una interesantísima primera parte donde aborda los roles de las mujeres en la música y los condicionamientos de género presentes en la recepción de las obras. La segunda parte se centra en el aspecto educativo y sin duda por esto se ha traducido en una editorial especializada en libros de pedagogía y docencia.

Un ámbito interesante e innovador que se está desarrollando con más fuerza y en el que el feminismo tiene mayor cabida es el estudio de las músicas populares urbanas. Tanto la musicología feminista como las investigaciones sobre música popular se encuentran en la posición negativa de la dialéctica de pares opuestos (masculino/femenino, culto/popular) que es base del

pensamiento occidental, por lo que su función ante el sistema patriarcal es muy similar. En consecuencia, ambas tienen el mismo interés en deconstruir la “naturalidad” de las ideas de autonomía, trascendentalidad, esencialismo o universalidad adscritas a la música. El canon musical occidental patriarcal se define tanto por oposición a lo femenino como por oposición a lo popular. Este campo de estudio se empezó a desarrollar con fuerza también en el marco de la musicología crítica anglosajona de los 80-90 (si bien contábamos con trabajos previos provenientes de la sociología) y, en España, inicia su auge en los 90. Músicas populares y feminismo son elementos afines que ofrecen grandes posibilidades para la revisión crítica de la disciplina musicológica. De hecho, el *Congreso Internacional que la International Association for the Study of Popular Music IASPM* celebrado en 2013 en Gijón, llevó por título “Bridge Over Troubled Waters: Challenging Orthodoxies” (iaspm2013.espora.es).

En definitiva, ha pasado ya un cuarto de siglo y, sin embargo, como una ola se fue también esa musicología feminista que pareció abordarnos con ímpetu. La mayor parte de los trabajos y cursos desarrollados en estos años se mantienen aún en los márgenes de la academia y dependen de la voluntad de personas individuales que los sacan adelante a costa de su tiempo y su empeño. En numerosas ocasiones se trata de actividades puntuales, sin continuidad, que no forman parte de una carrera académica larga dedicada a este ámbito ni cuentan con una red en la que desarrollarse, contrastarse y retroalimentarse con otro grupo de

personas trabajando en la misma dirección. En consecuencia, todos estos pequeños “brotes verdes” no tienen la fuerza suficiente, debido a su dispersión, a su aislamiento, a su escasa difusión, para convertirse en una verdadera ola que sacuda las bases de la musicología. De hecho, quizá porque se trataba más de una ola secundaria procedente del tsunami norteamericano y británico y carecía de punto de origen propio (y también por el diferente contexto en el que tuvo que desarrollarse), la musicología feminista en España duró poco y dejó solamente una leve resaca.

2.- CARRERAS MUSICALES FEMENINAS

La metáfora de las olas podemos aplicarla también a la participación de las mujeres en la música y a la manera en que pueden desarrollar sus carreras profesionales en este ámbito. Constantemente aparecen nuevas artistas y nuevos discos pero, como olas, desaparecen también regularmente y vuelven otras nuevas a ocupar su lugar. En este caso, no son olas que sumen ni olas “míticas” que queden en la memoria colectiva, sino pequeñas ondas que se reemplazan unas a otras. Y esto muestra una de las dificultades principales a que deben enfrentarse las mujeres músicas: crecer, madurar y envejecer en el oficio. Lo difícil para las mujeres ya no es sólo llegar, sino lograr mantenerse con estabilidad y, lo que es más importante, con credibilidad.

Que las mujeres encuentran más dificultades que los hombres para desarrollar una carrera musical continuada y de larga duración es algo obvio si tenemos en cuenta el escaso número de mujeres que lo han logrado, y esto es válido no sólo para la música “cultura”. Por ejemplo, desde el movimiento norteamericano de las Riot Grrrls en los '90, del que formaron parte bandas tan representativas como Bikini Kill, Babes in Toyland o Sleater-Kinney, se criticaba lo que ellas mismas denominaron como “rock geriátrico”, en referencia, por ejemplo, a los Rolling Stones y otros grupos masculinos que se mantienen musicalmente activos a sus setenta años, llamando así la atención sobre la ausencia de “rock geriátrico” femenino. Como decíamos al inicio de este texto, la organización de la participación de las mujeres en “oleadas” periódicas es un elemento problemático, puesto que implica una llegada y una retirada más o menos inmediata para dejar paso a la siguiente ola. A esto se añaden estereotipos de género que marcan las posibilidades de seguir adelante más allá de esta oleada inicial. Mantenerse implica utilizar mucha energía en subvertir o resistir a estos estereotipos, y las posibilidades de trascenderlos no siempre son halagüeñas. Veamos cómo se manifiesta esto tomando como ejemplo una figura musical en la que el número de mujeres es relativamente elevado: la cantautora.

La percepción de las músicas de las mujeres está marcada por los condicionantes patriarcales, que postulan un estereotipo de mujer sacrificada, cuidadora y sumisa. Las cantautoras son

músicas que los medios insisten en encajar en este prototipo de feminidades tradicionales o virginales. Sin embargo, esto es un problema, porque las características de este estereotipo son opuestas a las que se valoran en el canon de la música popular (construido de manera androcéntrica), es decir, la autenticidad, la subversión y la rebeldía, pilares sobre los que se construye la posibilidad de crecimiento artístico. Así, ser "auténtica" es lo mejor que se puede ser en el mundo de las músicas populares, pero no sólo hay que serlo: es fundamental, además, parecerlo, lograr que quienes escuchan te perciban así. Los estereotipos y las ideas preconcebidas cobran entonces especial relevancia, porque influyen en la percepción de crítica y público y esto, a su vez, influye en cómo las mujeres se perciben a sí mismas como músicas.

Las mujeres están sometidas a estereotipos más estrictos y menos variados que los de los hombres (poco más tienen que la opción buena mujer - mala mujer). Estos estereotipos se cuestionan, modelan o rompen a través del discurso cultural y las mujeres han tenido menos posibilidades de generar ese discurso y difundirlo. Además, se tiende a comparar a las mujeres músicas entre sí, utilizando el género como criterio y no el estilo musical y, puesto que se conoce poco a las músicas y sus obras, es más habitual que las valoraciones respecto a sus actividades musicales se basen en arquetipos, ya sea para comprobar cómo encajan en ellos o para ver cómo no lo hacen. Por ejemplo: "Mira, una tía tocando, a ver si sabe". Opción 1: "Ah, claro, no sabe, normal". Opción 2: "¡Anda, sí que sabe, qué

sorprendente y qué caña!". Así, se considera más auténtico lo que rompe con la idea preconcebida. Y es que lo auténtico es precisamente lo contrario de lo convencional, es la expresión verdadera de la creatividad artística y, por tanto, original. La autenticidad está ligada a la subversión porque el verdadero yo creador, por definición, se opone a lo normativo.

Siguiendo esta lógica, una fémina susceptible de encajar en el estereotipo virginal y, por tanto, "buena" en el sentido tradicional, es menos auténtica. Quien es malvada en la música es también más libre, más subversiva, más rebelde, expresa mejor sus propias ideas y, por lo tanto, es mejor música. Quien es buena (bondadosa) se percibe como más acomodaticia, más conformista, que sólo pretende agradar, es más boba y, en definitiva, peor música. Esto no quiere decir que su calidad musical sea peor (en términos de medios, habilidad técnica, producción musical, etc.), sino que es peor porque traiciona el verdadero espíritu musical: expresar la autenticidad de sus ideas, crear conciencia entre el público, dar voz a quien no la tiene, protestar contra este sistema de Gran Hermano que nos oprime y encorseta nuestra libertad y nuestra felicidad.

Cuanto más se acomoda una mujer al estereotipo patriarcal de feminidad, más dudas hay sobre su auténtica capacidad de decisión, sobre la libertad de su expresión, y más fácil es que se la considere una "tonta cultural". Hace unos años, cuando Russian Red cometió el "error" de decir en una entrevista para la revista *Marie Claire* que, entre la derecha y la izquierda, prefería la primera opción, se convirtió en blanco de numerosas críticas

que iban en la línea de "¿quién le dijo a esta niña pija que tenía la suficiente capacidad intelectual para hablar de política?". Si se hubiera limitado a hacer "sólo canciones bonitas"¹¹⁸, no habría habido ningún problema, pero diciendo que era de derechas generó un conflicto a los medios y las personas que la habían apoyado. Porque nuestras preferencias musicales dicen mucho de quiénes somos y de cómo somos, así que es importante que las y los artistas que nos gustan sean coherentes con nuestra visión del mundo. Que una artista se decante por una opción política conservadora contraviene la idea de subversión y pensamiento independiente y la única solución es convertirla en una descerebrada sin criterio ni conocimiento. Nadie querría declararse fan de una artista que no es auténtica, porque eso implicaría admitir que nuestro "verdadero yo" no es auténtico ni real ni rebelde. Y entonces pasaríamos a formar parte de la masa indiferenciada y acrítica que se traga todo lo que les "vende" el "sistema".

La autenticidad como expresión de la individualidad está ligada también a la autoría, lo que es nuevamente problemático para las mujeres puesto que, a ellas, la capacidad compositiva y creadora no se les presupone. Nacho Vegas ha contado en varias ocasiones cómo, cuando hizo el álbum *Verano fatal* (2007) con Christina Rosenvinge, a ella le preguntaban si escribía sus canciones mientras que en el caso de él se daba por sentado. En un cantautor la parte más relevante de la palabra es la segunda, el autor de canciones, independientemente

de su pericia interpretativa. Con la cantautora pasa al revés, es el aspecto de cantante el que se destaca, la voz maravillosa de la intérprete, mientras que se minimiza el trabajo de composición. A Anni B. Sweet se la presenta como "una de las voces más bonitas de España"¹¹⁹ (nótese, de nuevo, el uso del adjetivo "bonita") antes que como a una creadora de canciones.

El reconocimiento como artista pasa por el reconocimiento en tanto que ser individual con capacidad de evolucionar, cambiar, crecer, y las mujeres encuentran varios problemas en este punto. Uno de ellos es que pocas desarrollan una carrera larga y continuada, lo que supone una dificultad para la evolución. Otro, que los estereotipos son fijos, no evolucionan, por lo que crecer conlleva escapar de ellos y eso es muy complicado y exige un enorme esfuerzo y energía.

El arquetipo al que nos estamos refiriendo -la cantautora virginal- es particularmente complejo porque se construye con un potente armazón de elementos de feminidad tradicional que, si bien pueden facilitar en un principio el trabajo musical, a la larga suponen una jaula ideológica muy difícil de romper. ¿Por qué es necesario encerrar bajo tanta seguridad patriarcal a estas artistas? ¿Qué peligro representan para el sistema? En primer lugar, se trata de mujeres solas generando discurso, con voz propia y vocación de ser escuchadas, lo que las sitúa en una posición de poder y fuera del control del patriarcado. De algunos mecanismos para devolverlas al redil ya se ha hablado en este texto (minimizar su capacidad intelectual y creativa, destacar

118 <http://blogs.elpais.com/pop-etc/2011/06/pol%C3%A9mica-russian-red-los-cuestionarios-completos.html>

119 <https://www.youtube.com/watch?v=u682pSnVmrU>

su faceta como intérpretes antes que como creadoras, proyectar sobre ellas una imagen poco amenazante que remita a estereotipos conocidos y sumisos en la ideología patriarcal). Otro muy habitual consiste en destacar el papel de alguna figura masculina próxima (muy a menudo un productor) que pone "orden" en la expresión descontrolada de la artista femenina, como sucedió, por ejemplo, con Glenn Ballard en la creación del superventas *Jagged Little Pill* (1995) de Alanis Morissette.

Que la cantautora y/o cantante solista sea un formato musical en el que ha habido tantas mujeres supone otro problema potencial para el sistema de género tradicional: la posibilidad de que se desarrolle una genealogía de mujeres, una historia que conecte a unas mujeres con otras en una línea relacional, es extremadamente peligroso. Saber que no eres la primera ni la única es una de las formas más efectivas de empoderarse y proporciona a las músicas una sólida base desde la que crear y crecer. Por esta razón, el sistema patriarcal invierte grandes esfuerzos en romper estos lazos a través de la estrategia del "divide y vencerás". Así, por un lado, el constante comparar a unas mujeres músicas con otras sólo por ser mujeres tiene el efecto, en la mayor parte de los casos, de provocar en éstas rechazo y negar la relación. Por otro, es habitual hablar de las mujeres que triunfan como excepcionales (véase, por ejemplo, Madonna), lo que indica que son casos extremos y aislados, "no normales". Se evita así que las músicas puedan beneficiarse para su crecimiento del sentido de comunidad, de lo positivo de pertenecer a una línea histórica que

serviría, además, para allanar el terreno a futuras artistas. Con el argumento de "yo no hago música de mujeres, sólo hago música", se logra el efecto perverso de convertir a las propias músicas en reproductoras de una estrategia que, al final, sólo las perjudica.

¿Qué posibilidades tienen entonces las músicas que se inscriben en el estereotipo de feminidad virginal para trascenderlo y lograr crecer artísticamente? Existen varias opciones, aunque ninguna de ellas deja de ser compleja.

La más evidente pasaría por cruzar "al otro lado", al estereotipo contrario, al de la hipersexualidad. Para ser virgen hay que tener la posibilidad de no serlo (recordemos otra vez la estructuración binaria de nuestro pensamiento), así que implica contención o abstinencia sexual. En el recorrido vital "normal" de una mujer, ser virgen es inevitable. La niña, en el momento en el que tiene su primera menstruación, se convierte en virgen puesto que ahí se inician sus posibilidades sexuales (que coinciden con sus posibilidades reproductivas) y, por lo tanto, el abandono de su etapa infantil. La feminidad tradicional indica que este estado de virginidad ha de mantenerse hasta que, dentro del marco socialmente sancionado (ya sea el matrimonio o, al menos, una relación de pareja heterosexual estable), se "pierda" con el acto sexual pertinente (la penetración de un pene en la vagina). La intervención de un hombre es entonces necesaria para que la joven virgen se "convierta en mujer". Así, la forma más tradicional de abandonar la feminidad virginal es a través de la sexualidad y, para que sea rebelde y subversiva, como los valores de la música popular requieren, esto ha de

hacerse de forma no normativa, es decir, a través de una sexualidad explícita, excesiva, escandalosa. Es una estrategia de la que podemos citar numerosos ejemplos, desde Hannah Montana-Miley Cyrus en el ámbito pop hasta Jewel en el folk, con su álbum *0304* (2003). Sin embargo, el doble rasero también tiene su lugar en el mundo musical e, igual que se valora positivamente la promiscuidad sexual masculina, se valora negativamente la femenina. El paso de virgen a sexy no se considera un crecimiento artístico para una mujer, sino un signo de desequilibrio de personalidad, un intento de epatar, de conseguir más ventas o la prueba de haberse plegado a los dictados de la industria. En todo caso, rara vez se verá como una decisión libre y personal.

Un paso más en esta huída sería acabar definitivamente con el aspecto sexual de una forma más radical. El ejemplo más claro lo encontramos en Britney Spears y su "locura" de afeitarse la cabeza. Eliminar la melena, símbolo de sexualidad femenina patriarcal, expresa una voluntad de resistencia que, en todo caso, es neutralizada al interpretarse como un acto de locura (véase también el caso de la cantante irlandesa Sinéad O'Connor). A pesar de todo, no podemos dejar de leerlo como un intento más de huir del encasillamiento que los estereotipos femeninos imponen a las mujeres reales.

Dos artistas españolas de pop nos ofrecen más alternativas dentro de las feminidades virginales. La primera es Marisol, quien optó por abandonar completamente el mundo musical. El paso de estrella infantil a artista adulta/o es, sin duda, uno de los más peliagudos y produce efectos desastrosos.

Seguramente por eso, desaparecer parece la única salida digna. Otra opción igualmente nefasta es la contraria: tratar de mantenerse dentro de los parámetros de la feminidad virginal. Karina es el ejemplo que ilustra esta opción y sus malos resultados. De todos modos, en este caso, es necesario puntualizar que el tipo de feminidad virginal que encarna esta artista es particular: se trata de una feminidad adolescente, casi infantil, que sólo tiene sentido en una franja de edad muy concreta y que, si se mantiene más allá, deriva inevitablemente en una "Baby Jane".

Sin embargo, hay luz al final del túnel y existe la posibilidad de crecer artísticamente y obtener el respeto de público y crítica como artista solista y desde la feminidad virginal. Nos referimos a la opción que representa, por ejemplo, Joan Baez. En este caso, la estrategia consiste en no crecer a través de lo sexual, que es como el patriarcado nos enseña que han de crecer las mujeres, sino en neutralizar la relevancia del aspecto sexual poniendo el énfasis en otros elementos. Esto no es novedoso. A lo largo de la historia encontramos diversos ejemplos de mujeres que tuvieron claro que la única forma de que se les reconociese la posibilidad de usar su cerebro consistía en hacer desaparecer en la medida de lo posible la presencia de su cuerpo; pensemos en Hildegard von Bingen, Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz. En el caso de Baez, el aspecto religioso es sustituido por la lucha política, que supone tratar de asuntos tan importantes que sería una frivolidad referirse a aspectos sexuales. Pero lograr esto no es sencillo y exige un comportamiento ejemplar y una

trayectoria intachable. Joan Baez suma además otros elementos que apuntalan su carácter de artista incontestable y que le han permitido trascender el estereotipo virginal para el que tenía tantas papeletas. Uno de ellos es su edad (el interés sexual de las mujeres va ligado a su juventud). Otro es el haber estado en la cárcel por defender sus ideas; el sufrimiento es una estrategia muy efectiva para lograr autenticidad y respeto (Tori Amos cuenta con la experiencia de su violación, que narra en "Me and a Gun", y Kylie Minogue, Anastacia o Delta Goodread con sus enfermedades). Finalmente, Joan Baez puede citar además su relación con uno de los epítomes de la autenticidad, Bob Dylan, un valor incuestionable en este sentido, a pesar de que él no cuenta precisamente con la intachable trayectoria que se exige a las mujeres (el doble rasero, una vez más). El problema de esta última opción es lo sumamente exigente que es y lo poco flexible, puesto que el mínimo desliz puede echar a pique todo lo conseguido. Las artistas pagan muy caros sus errores.

Para finalizar, hagámonos una pregunta: ¿Por qué tienen que sentir las mujeres músicas que encarnan este tipo de feminidad virginal la necesidad de escapar de ella? ¿Por qué no pueden desarrollar sus carreras sin tener que vivir estas tensiones entre lo que quieren hacer musicalmente y el intento generalizado de encasillarlas en algún modelo preexistente? ¿Qué tiene de malo, en todo caso, ser una feminidad virginal? Como hemos visto, se trata de una cuestión de estereotipos y de sus valores implícitos.

3.- CONCLUSIÓN

Las oleadas están condenadas a repetirse. Seguiremos viendo reportajes sobre las "nuevas olas de mujeres en el rock, pop, hip-hop...", agrupadas siempre en función de su género y no de sus propuestas musicales. Se seguirá buscando relevos a la reina del pop (y castigando a los relevos fallidos como fue Britney Spears) y se continuará primando la relevancia mediática de las mujeres como iconos (caso de Madonna) antes que como creadoras de música. De la misma forma, si no somos capaces de superar este ritmo cíclico y de aglutinar y canalizar con mayor éxito los trabajos que se desarrollan en tantos ámbitos dispares, la investigación feminista dentro de la musicología seguirá desarrollándose con cuentagotas y de forma aislada, sin encontrar estructuras estables y continuadas en las que poder avanzar en este terreno. Cada estudio seguirá teniendo que justificarse con estados de la cuestión y largos aparatos críticos que avalen su existencia y su entidad dentro de la academia, porque considerar estos trabajos dentro de la otredad académica es una forma de reforzar el canon y aceptar las esporádicas "oleadas" de investigaciones hechas desde la perspectiva de género como un complemento o como un mal menor y necesario dentro de las directrices normativas de la investigación musicológica. Asumiendo estas fugaces oleadas, la disciplina musicológica no podrá ser acusada de elitista, ni de eurocéntrica o patriarcal, y podrá continuar manteniendo el rumbo de su corriente principal con comodidad, sólo

con los pequeños sobresaltos que, de cuando en vez, llegan como una ola.

BIBLIOGRAFÍA

- ADEVA ESPINOSA, Mamen: *El papel de las mujeres en la industria musical independiente en España. Sellos y oficinas de management de pop y rock*, sin publicar, 2010.
- CAMPOS FONSECA, Susan: "La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos", *Música y Educación*, Nº 85, Año XXIV, 2011.
- CAMPOS FONSECA, Susan, y LORENZO ARRIBAS, Josemi: "XX Aniversario de Feminine Endings (1991-2011): Presentación del dossier". *TRANS Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 15, 2011. [Fecha de consulta:17/06/16]
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa: "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994", en M. Manchado Torres (ed.): *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995.
- CITRON, Marcia: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993,
- CLÚA, Isabel (ed.): *Género y cultura popular. Estudios culturales 1*, Barcelona, Ediciones UAB, 2008.
- FERNÁNDEZ LLANEZA, Adriana: *"Bitches and sisters": Los estereotipos de género en la música rap* (sin publicar), 2015.
- GARCÍA, Nagore: *(Des)armando la escena: narrativas de género y punk* [https://sehablearloperoamiestilo.files.wor](https://sehablearloperoamiestilo.files.wordpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf)
- [dpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf](https://sehablearloperoamiestilo.files.wordpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf), 2012. [Fecha de consulta:17/06/16]
- GREEN, Lucy: *Música, Género y Educación*, Madrid, Editorial Morata, 2001.
- HAWKINGS, Stan (ed.): *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, Farnham y Burlington, Ashgate, 2012.
- INIESTA MASMANO, Rosa (coord.): *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, Ed. Rivera Mota D.L., 2011.
- KERMAN, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.
- KRAMER, Lawrence: *Music as Cultural Practice: 1800-1900*, Oakland, University of California Press, 1990.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas", en MANCHADO TORRES, Marisa (ed.), *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995.
- _____: *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Consejo Asesor de la Mujer, 1998.
- MANCHADO TORRES, Marisa (ed.): *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995.
- MARTÍNDEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Presentación", en PIÑERO GIL, Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia nº 2,

Facultad de Geografía e Historia,
Universidad de Oviedo, 2001.

McCLARY, Susan: *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.

_____ : "Feminine Endings at Twenty", *TRANS Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 15, 2011 [Fecha de consulta:17/06/16]

ORTIZ NUEVO, José Luis, CRUZADO, Ángeles, y MORA, Kiko: *La Valiente. Trinidad Huertas "La Cuenca"*, Sevilla, Libros con duende, 2016.

PIÑERO GIL, Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia nº 2, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo, 2011.

RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y Música. Introducción Crítica*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003.

_____ : "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, Nº 213, 2010.

VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo, y VIÑUELA SUÁREZ, Laura: "Música popular y género", en CLÚA, Isabel (ed.): *Género y cultura popular. Estudios culturales 1*, Barcelona, Ediciones UAB, 2008.

VIÑUELA SUÁREZ, Laura: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Oviedo, KRK ediciones, 2003.

INICIATIVA, ILUSIÓN Y PUESTA EN PRÁCTICA: FESTIVAL CUENCA O CÓMO INICIAR UN FESTIVAL MUSICAL EN TIEMPOS DE CRISIS Y NO MORIR EN EL INTENTO

Marco Antonio de la Ossa
Maestro en Ed. Musical, Licenciado en H^a y C^a de la Música, Máster en Gestión Cultural, Doctor en Bellas Artes

RESUMEN:

En 2012 inició su andadura Estival Cuenca, un ciclo que se celebra en la ciudad castellana el último fin de semana de junio y la primera semana de julio. Estival se centra en la música y más en concreto en el jazz y las músicas del mundo, entendidas de una manera muy amplia, aunque también hay espacio para otras muchas artes. Este artículo trata de acercar las claves organizativas de un festival sin ánimo de lucro, y cómo la musicología debe implicarse en un ámbito, el de la gestión cultural, que tendría que contar con profesionales con un perfil y una formación amplia; también la vocación inclusiva, integradora y didáctica del ciclo. Además, en él se abordan las muchas dificultades a las que se tiene que enfrentar anualmente la organización de Estival Cuenca y el buen resultado que ha ido obteniendo entre público y medios de comunicación en sus cuatro años de existencia.

ABSTRACT:

In 2012 Estival Cuenca began, a music festival that takes place in the Castilian town the last weekend of June and the first week of July. Estival focuses on music and specifically in jazz and world music, understood in a very broad way, although there is also room for other many other arts. This article aims to bring the organizational keys to a non-profit festival, and how musicology should be involved in an area, the cultural management, which should have professionals with a profile and extensive training; also inclusive, integrative and educational vocation of the cycle. Furthermore, in the many difficulties they must face the organization Estival Cuenca and good result-state has been getting between the public and media in its four years of existence addressed annually.

PALABRAS CLAVE: *Estival Cuenca, música, inclusividad, artes, gestión cultural.*

KEYWORDS: *Estival Cuenca, music, arts, cultural management.*

1.- ¿QUÉ ES ESTIVAL CUENCA?

PRIMERA APROXIMACIÓN

A pesar de las dificultades económicas por las que seguimos atravesando, en el panorama musical español continúa proliferando una gran cantidad de festivales musicales de muy diferente sino y estilo que tiene lugar en distintas épocas del año. Así, son bien conocidos los grandes ciclos dedicados a las músicas populares urbanas, al jazz o a las músicas del mundo (Jazzaldia, Vitoria, San Javier, FIB, BBK Live, Womad y un largo etcétera). El hecho de tratar de crear un festival musical con menos de treinta mil euros de presupuesto en una población de cincuenta y siete mil habitantes en plena crisis económica puede parecer cosa de locos. Pero, con muchas dificultades, pocas ayudas, alguna que otra zancadilla e ilusión a raudales, Estival Cuenca sigue cumpliendo ediciones y continúa trabajando por asentarse y progresar a pesar de la economía, la falta de patrocinadores y mecenas y las complicaciones que surgen en una ciudad sin industria.

En primer lugar, me gustaría remarcar el hecho de que la gestión cultural debe profesionalizarse, y las salas, teatros y auditorios públicos tendrían que contar con personas formadas en la materia. Cierto es que existe una generación que, sin esa formación a la que aludimos, han realizado un muy buen trabajo en distintos ámbitos que ahora estudiamos. Pero también es cierto que, hoy día, la universidad y/o los conservatorios superiores deben ser los centros de referencia para cualquier persona que

quiera dedicarse a esta difícil pero bonita profesión.

Incluso, una formación instrumental y en musicología también debería ser fundamentales. Si analizamos la programación de una gran cantidad de salas y auditorios, se centran en un puñado de estilos de música y dejan olvidados una gran cantidad de ellos y, en consecuencia, a un público potencial también relevante. Sin duda, es complejo tener la base adecuada si no se han estudiado ni analizado diferentes periodos, estéticas, géneros y estilos de la música en profundidad. En definitiva, la musicología debería tener una mayor presencia en la gestión cultural actual.

En mi caso, me formé en violín, Historia y Ciencias de la Música y, tras terminar mi máster en gestión cultural, tuve claro que quería desarrollar un festival musical en mi ciudad. De esta forma, dediqué mi proyecto fin de máster a un ciclo que se aproximara a otras artes y disciplinas y en el que la didáctica y la inclusividad tuvieran una notoria presencia. Tras finalizarlo, me puse en contacto con diferentes entidades conguenses para trasladarles de primera mano esta idea.

Después de un tiempo de espera, se me convocó a una reunión con el entonces director de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), Juan Miguel Ortega, quien me indicó el deseo de iniciar un festival de jazz en Cuenca en verano. También me reuní con representantes del Ayuntamiento de Cuenca y otras entidades privadas. Así, iniciamos la primera edición, que se desarrolló durante cuatro jornadas

sucesivas entre el jueves 26 y el sábado 29 de julio de 2012.

Estival Cuenca es un proyecto a muy largo plazo, ya que algunos de sus objetivos principales no son fáciles de alcanzar en las primeras ediciones, máxime en una ciudad pequeña. Cuenca cuenta con un festival de gran prestigio en música sacra (la Semana de Música Religiosa), algunos pubs y salas de pequeño tamaño que dejan espacio a la música en vivo (Los Clásicos, Sala Directo, Casa Maty) y un Teatro Auditorio que programa ópera, música culta y folk. La noticia del cierre de la Sala Babylon el pasado febrero de 2016, el centro concertístico privado de mayor relevancia en la ciudad, dejó a la ciudad sin una programación estable, variada y diversa. Quizá, el espacio dedicado al jazz y a las músicas de raíz, tradicionales o las llamadas músicas del mundo, era bastante reducido. Por ello, nos encaminamos a estos estilos, aun teniendo en cuenta que Estival es un ciclo muy abierto en el que la calidad y la originalidad son las principales premisas.

Así, las músicas del mundo, el folk, la música tradicional, el flamenco o las músicas de raíz, entre otros muchos estilos y subgéneros, tienen cabida en una programación que pretende poseer personalidad propia; también trata de crecer y establecerse en el calendario conquense y nacional con el paso de los años. Del mismo modo, no discrimina entre artes, por lo que gastronomía, cine, teatro, fotografía, humor, instalaciones y cualquier otra manifestación pueden y deben tener espacio en el cartel.

Estival Cuenca toma su nombre, en primer lugar, de la estación del año en

la que se desarrolla, el verano, y, por supuesto, del lugar en el que tiene lugar. En su primera edición y como hemos apuntado, se celebró desde el jueves 26 hasta el sábado 29 de 2012. En la segunda, fue del 28 de junio al 6 de julio de 2013, mientras que en la tercera se realizó entre el viernes 27 de junio y el sábado 5 de julio de 2014. Siguiendo esta línea, la cuarta edición tuvo lugar entre el viernes 26 de junio y el sábado 4 de julio de 2015, y la quinta entre el 28 de junio y el 9 de julio de 2016.

En julio de 2012 tuvo como eslogan ‘Vive Cuenca. Ven a Cuenca. Disfruta de Estival’. Mientras, en los siguientes fue ‘Elige ir’, gracias al actor y humorista conquense Julián López, que realizó un vídeo promocional tratando de animar al público a acudir al ciclo.

Los principales problemas que nos encontramos desde el primer momento se centraron en el ámbito presupuestario, el intento de politizar el festival, diferentes criterios acerca de la conveniencia de su gratuidad (desde nuestro punto de vista, la cultura no debe ser gratis y el público debe apoyar y pagar por acceder a los conciertos para así valorarlos como merecen –los precios de las entradas no superan los 10-12 euros-), la búsqueda de un equipo organizativo que creyera en el proyecto, la ubicación de los conciertos, las inclemencias meteorológicas y otras situaciones y circunstancias.

Además, Estival Cuenca persigue que los conquenses puedan disfrutar de propuestas innovadoras que completen y amplíen su oferta cultural. En este estamento potencial se integrarían, en primer lugar y a priori, músicos,

intérpretes, estudiantes, melómanos, aficionados al jazz y a la música en general local.

Pero el ciclo no se queda ahí, ya que también se dirige a todos aquellos visitantes que acudan o puedan interesarse en el festival procedente de otras localidades conquenses, castellano-manchegas o de otras latitudes cercanas o lejanas, con especial atención a Valencia, Madrid y Andalucía. Además de su oferta musical, no hay que olvidar que el verano es un magnífico momento para disfrutar de la riqueza museológica, cultural, monumental, paisajística, gastronómica, natural y musical de la ciudad y de la provincia de Cuenca.

Es importante subrayar el hecho de que Estival Cuenca es un proyecto sin ánimo de lucro. El dinero recibido en concepto de donativos, entradas y por las aportaciones de los organizadores y patrocinadores va directamente dirigido a gestionar y pagar a todos los profesionales que concurren y trabajan, de una u otra manera, en Estival Cuenca (músicos, técnicos de sonido, seguridad, fotógrafos, vídeo, profesores, acomodadores, porteros...). En caso de que no se llegara a alcanzar el presupuesto marcado, la dirección asume las pérdidas directamente. Mientras, si hay superávit, se emplea en ediciones posteriores.

2. CONTENIDOS Y MENSAJES.

En Estival Cuenca tratamos de combinar artes y de emplazar los conciertos en lugares de gran belleza paisajística. Habitualmente los eventos tienen carácter doble, ya que en primer

lugar actúa un grupo de Cuenca y, tras un descanso en que los espectadores pueden degustar pinchos de alta cocina mientras toman una cerveza artesanal o un vino con denominación de origen, se cuenta con artistas de gran prestigio nacional e internacional. Además, año a año trata de sumar nuevos espacios a los ya característicos del ciclo, como son el Parador de Cuenca, con vistas a las Casas Colgadas y a la hoz del río Huécar, la terraza del Museo Paleontológico, que mira directamente a la ciudad antigua de Cuenca, museos, el Teatro Auditorio, la antigua iglesia de san Miguel...

Pretendemos que Estival Cuenca sea considerado como una propuesta rigurosa, atractiva, humilde y realizada por profesionales en la materia. Así debe tratar de transmitirse al público potencial, a instituciones y a la población en general y a los posibles patrocinadores y mecenas que colaboran con el ciclo o bien pueden hacerlo en posteriores ediciones.

De esta forma, consideramos importante que la población conozca que Estival Cuenca cuenta con un organigrama y organización perfectamente establecida que, lógicamente, puede cometer errores, aunque parten de un estudio serio y detallado y de un presupuesto ajustado y empleado de una forma racional, legal y equilibrado. Por ello, se cuenta con gente formada tanto en el mundo de la música como en el de la cultura, gestión académica, la economía, el diseño gráfico y la publicidad.

Por tanto, Estival Cuenca es un festival preparado y pensado a conciencia para disfrutar con la música en vivo en una ciudad privilegiada por su entorno,

ubicación y posibilidades. Como consecuencia, tiene una identidad corporativa propia y el posicionamiento y los objetivos que se pretenden con su realización están establecidos con anterioridad. Eventos de este tipo deben servir para realzar la titulación de ciudad Patrimonio de la Humanidad de Cuenca, ayudar a ampliar la agenda cultural de la ciudad y fomentar el turismo.

3.- ACTIVIDADES DE ESTIVAL CUENCA

El programa de Estival Cuenca consta de muy diversas propuestas:

- ✓ Conciertos: se celebra un buen número de recitales, al menos dos por día, a lo largo de las jornadas que articulan el ciclo. En ellos, concurren numerosas agrupaciones cuenqueses, de otras partes de España y del extranjero.
- ✓ Conciertos didácticos: los niños son uno de los públicos a los que Estival quiere prestar mayor atención. Por ello, se programan conciertos dirigidos a los más pequeños en horario de mañana.
- ✓ Clases magistrales: aprovechando que vienen a Cuenca a protagonizar conciertos, tratamos de propiciar encuentros con los músicos que forman el cartel de Estival. Así y de forma gratuita y abierta a todos los interesados, puedan mostrar su metodología y línea musical en estos encuentros.
- ✓ Jazz-Tonic: en las tardes del sábado el pub Edad de Oro lleva a cabo una proyección de vídeos

de músicos de jazz, blues, rock, funk... Sin duda, es un momento perfecto para iniciar la tarde tomando un café visionando algunos grandes momentos e intérpretes del siglo XX y comienzos del XXI.

- ✓ Talleres para niños: en colaboración con el Departamento de Didáctica de la Música de la Facultad de Educación de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), varios alumnos de la mención de música del citado centro desarrollarán distintos talleres musicales dirigidos a niños entre siete y diez años que se celebran en la propia Facultad de Educación.
- ✓ Talleres musicales para personas con discapacidad: bajo el subtítulo de 'Estival para todos', también se celebran talleres musicales dirigidos a personas con discapacidad. Es una de las actividades que mayor demanda tiene por parte de muy diferentes colectivos, por lo que año a año va ampliándose.
- ✓ Jazz con buen gusto: se confecciona un menú especial para la cena-concierto en el que se trata de maridar sonidos con sabores mientras se disfruta del concierto en el claustro del Parador de Cuenca. Además, su chef, Juan Mora, elabora pinchos de alta cocina para los conciertos que se celebren en este espacio. Por su parte, el chef del restaurante Trivio Jesús Segura, premio al cocinero revelación en Madrid Fusión 2012, hace lo

- propio en los conciertos que se desarrollan en la terraza del Museo Paleontológico.
- ✓ Exposición de fotografías y vídeo resumen: los fotógrafos de Estival Cuenca realizan anualmente una muestra con algunas de las imágenes más señaladas del ciclo pasado. También se elabora un vídeo resumen de unos cuatro minutos con algunas de las imágenes más destacadas de la edición anterior.
 - ✓ Taller de prensa: en colaboración con la Facultad de Periodismo de la UCLM en Cuenca, se celebra un taller de periodismo, impartido por la directora de comunicación, en el que se mostrará a los alumnos de forma teórico-práctica cómo y en qué ámbitos se trabaja en un festival musical. Los alumnos realizan un boletín diario y proveen a los medios de entrevistas, previas, crónicas, notas de prensa, fotografías, vídeos, músicas... También se llevan a cabo trabajos en Internet (página web, blog, Facebook, Twitter...).
 - ✓ Taller de audio y vídeo en festivales: Vicente Ortega Losa dirige un taller destinado a los alumnos del grado en Imagen y Sonido de la UCLM. En él aprenden técnicas acerca de cómo elaborar producciones audiovisuales para eventos de este tipo.
 - ✓ Ambientaciones sonoras: se llevan a cabo selecciones musicales en el casco antiguo por la tarde y por la noche para ambientar la zona alta de la ciudad de Cuenca, siempre con un volumen moderado para compatibilizar la realización de estas actividades y el descanso de los vecinos.
 - ✓ Estival Cine: en colaboración con la Asociación de Vecinos del Casco Antiguo, que habitualmente organiza el 'Cine de Verano' en la Plaza de la Merced, se proyecta una película con argumento musical o que pertenece a este género.
 - ✓ Estival Solidario: se colabora con el Banco de Alimentos de Cuenca recogiendo alimentos no perecederos en algunos de los conciertos. La Fundación Vicente Ferrer también monta un stand informativo en algunos eventos.
 - ✓ Estival Danza: en la programación de Estival Cuenca se brinda un amplio espacio a este arte tanto en los conciertos como en las clases magistrales.
 - ✓ Estival Teatro: también existe un espacio dirigido al humor y al drama.
 - ✓ Estival Poesía: un grupo de poetas conqueses, algunos de ellos pertenecientes a la Real Academia de las Artes y las Letras de Cuenca (RACAL), realizan un recital en el que leen poemas relacionados con el estío o la música.
 - ✓ Centro de interés en las bibliotecas: durante la celebración de Estival Cuenca, la Biblioteca Pública del Estado 'Fermín Caballero' y la Biblioteca Pública Municipal 'Lucas Aguirre' seleccionan libros, discos y DVD relacionados con los estilos y

- protagonistas de cada edición de Estival Cuenca para que sus usuarios puedan disfrutar de ellos.
- ✓ Un instrumento para Henar: Estival Cuenca colabora con el Centro de Logopedia CeLeO y la Orquesta Tocar y Jugar. Ambos trabajan con Henar, una adolescente de diecisiete años a la que encanta la música y, además, es paralítica cerebral. Están construyendo varios instrumentos, Henar1 y Henar2, con los que ella se expresa musicalmente con otros muchos músicos y conjuga su interpretación con la de la formación. De esta manera, realizan una conferencia-concierto en la que exponen sus avances e inquietudes.
 - ✓ Orquesta Pin Pan Pun y los Cencerros y grupo de Teatro ‘Te harto a reír’: anualmente, en Estival Cuenca se produce el estreno de una obra de teatro musical que está protagonizada por dos agrupaciones formadas por personas con discapacidad intelectual. En el mismo colaboran numerosos músicos y formaciones conquenses.
 - ✓ Estival Activo: en colaboración con un conocido gimnasio de la ciudad, Termalia Sport, en 2016 iniciaremos un nuevo espacio dedicado al deporte. Así, en el atrio del Parador de Cuenca, con vistas a las Casas Colgadas, al Puente de san Pablo y a la Hoz del Huécar, se celebrará una sesión de ciclismo indoor y una clase magistral de zumba con músicas del mundo. De esta

manera, abrimos aún más el espectro de actividades de Estival Cuenca, sumamos un nuevo colaborador y atraemos y nos aproximamos a públicos que no solían acudir a nuestras actividades.

- ✓ Premio Manuel Margeliza: a finales de 2013 nos dejó uno de los mejores músicos conquenses de las últimas décadas, Manuel Margeliza. Miembro de The Teacher’s Band, la Orquesta Sinfónica de Cuenca y de otras muchas formaciones, destacó tanto en calidad de músico (interpretaba el bajo, la guitarra eléctrica, guitarra acústica, violín, mandolina y un largo etcétera) como en lo personal y en su faceta didáctica, ya que era maestro de educación musical. Por ello, desde Estival Cuenca pretendemos honrar su memoria todos los años entregando un galardón que llevará su nombre a músicos muy destacados de la escena nacional e internacional que sobresalgan también por sus valores humanos. En su primera edición, Jorge Pardo fue el primer galardonado, Kepa Junkera lo fue en la segunda y Kiko Veneno en la tercera.

4.- ANÁLISIS DE PÚBLICOS

Estival Cuenca se dirige, principalmente, a un público interesado en la música. Como hemos comentado, en primer lugar pretende interesar a la población conquense pero sin desdeñar la

que pueda acercarse proveniente de otras localidades de Castilla-La Mancha, Madrid, Valencia y otros puntos.

Así, el emplazamiento de la ciudad de Cuenca deja abierta una amplia puerta de expectativas. La ciudad está conectada vía autovía con Madrid (les separan 160 kilómetros) y gracias al AVE con Madrid, Valencia, Albacete, Andalucía y otras ciudades y regiones. Por tanto, las posibilidades de atracción de un público más amplio son factibles y deben ser muy tenidas en cuenta; también atendemos a la proximidad con Toledo y Guadalajara.

En cuanto a las variables demográficas de los posibles asistentes, es un grupo generalmente soltero, que vive en pareja sin haber contraído matrimonio o bien son parejas habituadas a acudir a festivales de éste y otros ámbitos. Su nivel socioeconómico es medio-alto inferior, en el caso de las franjas de mayor edad (cuarenta y cinco-setenta años), y medio en el menor (veinticinco-cuarenta y cinco).

5.- ANÁLISIS DEL ENTORNO

Cuenca es una ciudad de unos cincuenta y siete mil habitantes situada en el centro de la península Ibérica, en la comunidad de Castilla-La Mancha. Su provincia cuenta con una extensión de diecisiete mil sesenta y un kilómetros cuadrados. Limita con las provincias de Valencia, Albacete, Ciudad Real, Toledo, Madrid, Guadalajara y Teruel. Cuenta con doscientas diecisiete mil trescientas sesenta y tres personas (INE 2009) que habitan en la provincia, constituida por doscientos treinta y ocho municipios. Su

capital es Cuenca, donde vive casi un cuarto de la población de la provincia.

Cuenca cuenta con una economía algo deprimida debido principalmente a la emigración continuada. En los últimos años parece renacer ligeramente gracias al turismo y el progresivo conocimiento de sus excelentes paisajes y recursos, aunque la crisis y los recortes en materia educativa y sanitaria están haciendo mella en su vida diaria. En este sentido, la cultura en general, y la música en particular, deben convertirse en una seña de identidad principal de la ciudad y de la provincia. La economía ha estado tradicionalmente centrada en las actividades agrarias y forestales: cereales, vid, olivo, azafrán, ajos, garbanzos, lentejas, cultivo de hongos...

La industria se centra, sobre todo, en el sector derivado de la riqueza forestal conculcense: aserraderos y resinas. Sus manantiales de aguas minerales de gran calidad, principalmente al norte de la provincia, dan lugar a una industria embotelladora de importancia creciente (por ejemplo, las aguas de Beteta y de Huerta del Marquesado).

La Universidad de Castilla-La Mancha cuenta en esta ciudad con varias titulaciones: Periodismo, de reciente creación, Turismo, Trabajo Social, Humanidades, Derecho, Magisterio, Arquitectura Técnica, Sonido e Imagen, Empresariales y Bellas Artes.

En lo referente a la cultura, es una ciudad ampliamente implicada con el mundo del arte. Posee un Conservatorio Profesional de Música, una Escuela de Música (ambos con una amplia matrícula), una Escuela de Artes y una

Facultad de Bellas Artes catalogada como una de las mejores a nivel nacional. En otro orden, es notable el número de agrupaciones musicales de distinto tipo y estilo (orquestas, formaciones camerísticas, coros, grupos de música popular urbana, música tradicional) que se dan cita en la ciudad y en la provincia.

Es sede de PhotoEspaña en el mes de junio. En otoño se celebraba un festival dedicado al grabado, Ingráfica, que ya cesó su actividad. Su Semana Santa está declarada como de Interés Turístico Internacional y la Semana de Música Religiosa, que se celebra también durante la Semana Santa, es el cuarto festival más antiguo de España y posee un enorme prestigio a nivel nacional e internacional.

Además de su riqueza paisajística, cabe destacar el gran número de museos que se pueden visitar en su casco antiguo: Museo de Arte Abstracto Español, Museo Arqueológico de Cuenca, Museo Diocesano, Museo de Electrografía, Fundación Antonio Saura, Espacio Torner y la Fundación Antonio Pérez reciben un gran número de visitas al año. Ante esta gran oferta cultural, la población de Cuenca responde de una forma un tanto fría, ya que muchos creen que está dirigida únicamente al turismo. Pese a ello, el número de visitas que museos y exposiciones reciben al año son valoradas de una forma positiva por los gestores de los mismos.

Políticamente, la ciudad atraviesa un periodo bastante convulso. El Ayuntamiento y la Diputación están gobernados por el PP, y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha,

región en la que se integra, lo está por el PSOE en coalición con Podemos.

6.- EJES DE ESTIVAL CUENCA

- Consolidación-ampliación-difusión: el proyecto pretende contribuir a la consolidación de lo ya creado y establecido en las ediciones anteriores de Estival Cuenca. Así, trataremos de que la música, el arte, la cultura y la creatividad formen parte de las políticas públicas y de la vida cotidiana.
- Cultura y turismo: la cultura es un bien social en sí mismo, al tiempo que sector económico y yacimiento de empleo. Es también foco de atracción para el turismo, y es en esa sinergia que Estival Cuenca quiere abundar y potenciar.
- Permanencia-continuidad: la permanencia y continuidad en el tiempo es una característica indisoluble de Estival Cuenca, un ciclo que pretende establecerse en el calendario cultural conquense.
- Alineación-sinergia: Estival Cuenca debe ser un punto de encuentro, una ocasión para la colaboración, un motivo para el impulso de la música en Cuenca; también un punto de inflexión para la conformación de redes de talento y creatividad.
- Colaboración público-privada: Estival Cuenca supone una ocasión y una oportunidad para la actuación conjunta de entidades públicas, centros educativos y empresas en un fin de interés

público y valor social. En esta convergencia no se impide el necesario reparto de papeles. De esta forma, las administraciones públicas apoyarían aportando una parte de la financiación, diferentes infraestructuras y bienes públicos y la toma de decisión en el ámbito de su competencia. Por su parte, empresas y comercios podrían ayudar a la financiación económica o donar objetos y actividades a Estival Cuenca.

- Sostenibilidad: se han incorporado al proyecto iniciativas sostenibles en tanto en cuanto se trata de acciones autofinanciadas.

7.- OBJETIVOS

A. Objetivos generales

- Abrir el marco estilístico musical en la ciudad de Cuenca.
- Acercar a la ciudad a conjuntos y agrupaciones con base en el jazz, entendido de una manera muy amplia, y a otros estilos.
- Atender a un segmento de la población que no tenía satisfechas sus expectativas en materia musical en estío.
- Dar a conocer otras propuestas musicales al margen del canal comercial de mayor presencia.
- Formar a nuevos públicos y propiciar que entren en contacto con diferentes estilos musicales.
- Dinamizar la vida musical concurriendo aumentando la oferta concertística existente.
- Dar la oportunidad a agrupaciones locales que comienzan o a

otras de carácter amateur de llevar a cabo actuaciones junto a artistas de nivel nacional.

- Enriquecer la agenda cultural local a través de una semana intensa con la música en vivo.
- Revitalizar la vida cultural del casco antiguo de Cuenca afectando positivamente a comercios, bares, restaurantes y museos; también de la parte nueva
- Generar en el exterior reconocimiento y notoriedad de la relación Cuenca-cultura-música.
- Crear una experiencia única de disfrute musical.
- Implicar a entidades bancarias, bares, restaurantes, comercios, grandes superficies, hostales y hoteles en el desarrollo de Estival Cuenca.
- Realizar colaboraciones entre cineastas y restauradores.

B. Objetivos específicos

- Dar a conocer Estival Cuenca entre el público potencial logrando un 70% de aforo ideal.
- Interesar a un amplio segmento de la población, que en un 60% debe estar entre los veinticinco y los cincuenta años de edad.
- Aficionar al público juvenil y familiar a algunas de las propuestas que tienen cabida en Estival Cuenca para que, en años sucesivos, un 20% del público corresponda a esta franja de edad.
- Revitalizar la vida cultural de la ciudad de Cuenca consiguiendo que, durante este fin de semana, los museos mejoren su asistencia en un 20%.
- Colaborar con el sector de la hostelería y aumentar las pernoctaciones en este fin de semana en un 20% y la caja

en bares y restaurantes en el mismo porcentaje.

8.- PROTAGONISTAS DE FESTIVAL CUENCA DESDE 2012 A 2015

a. Artistas que han actuado en Festival Cuenca

- AbraKdabra Teatro (Cuenca, 2014, 2015)
- aCadaCAnto (Galicia, 2014)
- Academia de Danza de Alegría Montalvo y Javier Yuguero (Cuenca, 2013)
- Ángel Albaladejo & Ana Barrios (Cuenca, 2015)
- Band Fever (Cuenca, 2012, 2013)
- Banda de Música de Cuenca (Cuenca, 2012, 2013, 2014, 2015)
- Carmen París (Aragón, 2015)
- Camerata Jazz Band (Cuenca, 2015)
- Chano Domínguez (Andalucía, 2015)
- Club Deportivo Huécar de Gimnasia Rítmica (Cuenca, 2013, 2014)
- Coro del Conservatorio de Cuenca (Cuenca, 2015)
- Cuadro Flamenco del Conservatorio Superior de Música de Córdoba (Andalucía, 2013)
- Cuadro Flamenco de Ángel Reyes (Andalucía, 2014)
- Cuadro Flamenco de Virginia García Vicente (Cuenca, 2015)
- Grupo de Percusión Senegalesa Pape Seck (Senegal, 2012)
- Eduardo Fernández (Madrid, 2013)
- Encantado Jazz (Cuenca, 2013)
- Enriquito (Castilla-La Mancha, 2013)
- Fizzy Soup (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Foxy Jam (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Iñaki Arakistain (País Vasco, 2012)
- Jam Circular (Cuenca, 2015)
- JazzWok (Cuenca, 2013)
- Jerry González, Javier Colina y Guillermo McGuill (Puerto Rico, Navarra y Uruguay, 2014)
- Jesús Arenas (Castilla-La Mancha, 2015)
- Jordi Sabatés (Cataluña, 2012)
- Jorge Pardo, Josemi Carmona y Bandolero (Madrid, Andalucía 2014)
- Kepa Junkera & Xabier Díaz (País Vasco, Galicia, 2015)
- Le Petit Swing (Cuenca, 2015)
- Mr Swing (Castilla-La Mancha, 2012)
- Music and fun (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- La Banda del Soplo (Madrid, 2012)
- Marçal Font (Cataluña, 2014)
- Ménilmontant Swing (Madrid, Aragón, Francia, 2014)
- Natalia Dicenta (Madrid, 2015)
- Orquesta Pin pan pun y los cencerros (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Ole Swing (Madrid, Aragón, 2013)
- Pedro Ricardo Miño (Andalucía, 2013)
- Pepe Bao Trío (Andalucía, 2013)

- Raúl Márquez & Mario Quiñones (Aragón, Madrid, 2014)
- Ricco Cadáver y los Enterradores del Beat (Argentina, Cuenca, 2015)
- Sandra Carrasco & Daniel 'Melón' Jiménez (Andalucía, 2015)
- Sickie Sax (Cuenca, 2015)
- Soleá Morente (Andalucía, 2015)
- Swingdigentes (Madrid, 2014)
- Tango Jondo Little Band (Cuenca, 2012)
- Te hartó a reír (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- The Devil's Johnson Band (Cuenca, 2013)
- The Funamviolistas (Castilla-La Mancha, Extremadura, Argentina, 2015)
- The Teacher's Band (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Tonky Blues Band (Madrid, 2012)
- Trinidad Montero 'La Trini' (Andalucía, 2014)
- Un instrumento para Henar (Cuenca, 2015)
- Viaje por el mar de las notas (Cataluña, 2014)
- WOT Jazz (Cuenca, 2013, 2014)
- Zen del Sur (Andalucía, 2014)
- Zoobazar (Madrid, 2012)

b. Clases magistrales

- Álvaro Hernández Pinzón (2015)
- Enriquito (2013)
- Jordi Sabatés (2012)
- Jesús Arenas (2014)
- José Miguel López (2015)
- Juan Ruiz (2013)
- Kepa Junkera (2015)

- Laureana Granados (2014)
- Luis Mendo Muñoz (2015)
- Marçal Font (2014)
- Mario Quiñones (2014)
- Ole Swing (2013)
- Pedro Ricardo Miño (2013)
- Pepe Bao (2013)
- Raúl Márquez (2014)
- Rémi Duguet-Rillero (2015)
- Sandra Carrasco & Daniel 'Melón' Jiménez (2015)
- Toni Belenguer (2015)
- Xavier Díaz (2015)
- Zen del Sur (2014)

c. Exposiciones

- Exposición de fotografías (2013, 2014, 2015)
- ArtEstival (2014)

d. Talleres y centros de interés

- Taller de música para personas con discapacidad (2013, 2014, 2015)
- Talleres musicales para niños (2014, 2015)
- Taller de prensa en festivales (2013, 2014, 2015)
- Taller de audio y vídeo en festivales (2013, 2014, 2015)
- Centro de interés de DVD, películas, discos, libros... (2013, 2014, 2015)

e. Selecciones musicales

- Cooperativa Dj (2012, 2013, 2014, 2015)
- Dj elpaseante (2013, 2014, 2015)
- Txevy & Santi SoundSystem (2014, 2015)

- Eduardo MCin (2014)

f. Estival Solidario

- Banco de Alimentos de Cuenca (2013, 2014, 2015)
- Fundación Vicente Ferrer (2015)

g. Estival Gastronómico

- Parador de Cuenca: pinchos del chef Juan Mora (2013, 2014, 2015)
- Pinchos del chef Jesús Segura (2015)
- Cena-concierto, Parador de Cuenca, chef Juan Mora (2013, 2015)
- Cena-concierto, Recreo Peral (2014)

9.- ORGANIZADORES, PATROCINADORES, COLABORADORES Y ORGANIGRAMA DE ESTIVAL CUENCA 2015

a. Organizador

- Estival Cuenca

b. Patrocinadores

- Asociación Estival Cuenca
- Ayuntamiento de Cuenca
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
- Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP)
- Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM)
- Consorcio Ciudad de Cuenca

- Sociedad de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes (AIE).
- Parador de Cuenca
- Diputación de Cuenca
- Fundación Caja Rural de Globalcaja
- Liberbank
- Pub Los Clásicos
- HC Hostelería

c. Colaboradores

- Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca, Teatro Auditorio de Cuenca, Musical Ismael, Otre Sampler, Bar Restaurante El Secreto de la Catedral, Museo Paleontológico, Servicio de Ocio 'Infantas de España', Grupo 5, Cooperativa Dj, Dj elpaseante, Fundación Turismo de Cuenca, Real Academia Conquense de las Artes y las Letras, Biblioteca Pública del Estado 'Fermín Caballero' de Cuenca, Joven Orquesta de Cuenca, Makingdos, Posada Tintes, Posada del Huécar, Pub Vaya Vaya, Pub Los Clásicos, Alcampo Cuenca, La Edad de Oro, Facultad de Educación de Cuenca (UCLM), Facultad Politécnica de Cuenca (UCLM), Facultad de Periodismo de Cuenca (UCLM), Museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha, Tomás Bux, Cervezas Tormo, O Killeds, Resolí Ortega, Fundación Vicente Ferrer, Banco de Alimentos, Asociación de Vecinos del Casco Antiguo de Cuenca, Rincones de Cuenca, Vinos de Uclés, Restaurante

Trivio, Fuente Liviana, Termalia Sport.

c. Colaboradores

- Onda Cero Cuenca, Las Noticias de Cuenca, www.vocesdecuenca.com, www.cuencanews.es

d. Organigrama de Estival Cuenca 2015

- Marisa París, Sergio Mateo, Beatriz Merino, Alberto Plaza, Victoriano González Campesino y Nicolás de la Ossa, coordinación
- Makingdos (UCLM), diseño
- Rebeca Blanco, fotografía
- Eva de la Ossa, relaciones institucionales
- David Redondo, director de marketing
- Eduardo Mayordomo y Jonathan Sanz, redes sociales
- Oriana Márquez, directora de comunicación y taller de prensa en festivales musicales.
- Eva Rus Martínez, fotografía y comisaria de la exposición de fotografía
- Vicente Ortega Losa, vídeo, fotografía, exposición y taller de grabación y edición de audio y vídeo en festivales musicales
- Marco Antonio de la Ossa, idea original, gestión y dirección artística

10.- ACERCAMIENTO A FESTIVAL CUENCA 2016

La programación de la quinta edición de Estival Cuenca ha seguido la línea trazada en las anteriores ediciones, aunque ha ampliado dos jornadas su duración. De esta forma, se celebra entre el domingo 26 de junio hasta el sábado 9 de julio de 2016. Estas son las estadísticas y claves:

- 21 conciertos
- 21 artistas/conjuntos de Cuenca
- 20 espacios
- 11 conjuntos/artistas/solistas de otros lugares
- 9 clases magistrales
- 4 ambientaciones sonoras
- 2 actividades deportivas
- 2 conciertos didácticos
- 2 Jam Sessions
- 2 centros de interés y selecciones en bibliotecas
- 2 recogidas de alimentos no perecederos
- 1 proyección de cine
- 1 espectáculo de humor
- 1 espectáculo de danza
- 1 espectáculo de teatro musical
- 1 exposición de fotografía
- 1 cena-concierto
- 1 taller de música para personas con discapacidad
- 1 taller de música para niños
- 1 taller de prensa
- 1 taller de audio y vídeo en festivales

Los conciertos se han celebrado en el Parador de Cuenca, el Teatro Auditorio y el Museo Paleontológico de forma principal, y las Jam Sessions tienen lugar en el Pub Los Clásicos. Atendiendo a que el Museo de Arte Abstracto Español, emplazado en las Casas Colgadas, celebra su cincuenta aniversario en 2016, los conciertos didácticos se llevan a cabo en una de sus salas.

La exposición de fotografía tuvo lugar en el Pub Los Clásicos y en el pub La Huella de los Elefantes. Mientras, la proyección de la película 'Chico y Rita', de Fernando Trueba se desarrolló en la Plaza de la Merced. Además, se realizaron cuatro ambientaciones sonoras a cargo de DJ El Paseante y Cooperativa Dj, un recital de poesía en la terraza Vaya Vaya, cuatro talleres para personas con discapacidad, que doblan su espacio con respecto a la edición anterior, un taller de edición y grabación de vídeo, una muestra de esenciales del jazz en la Biblioteca Pública del Estado 'Fermín Caballero', un centro de interés en la Biblioteca Pública 'Lucas Aguirre', dos recogidas de alimentos no perecederos para el Banco de Alimentos de Cuenca, dos cenas-concierto y degustaciones de pinchos.

En cuanto a las clases magistrales, se celebraron en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca. Corrieron a cargo del representante de SGAE y AIE en Cuenca, Leo Segovia, que abordará el tema *Cómo y por qué registrar tus canciones y obras musicales: beneficios, derechos y deberes de compositores, artistas, intérpretes y ejecutantes*.

Por su parte, Raúl Márquez y Javier Sánchez protagonizaron dos sesiones: en la primera, llevaron una obra

del repertorio culto al swing y al jazz junto a la Joven Orquesta de Cuenca, mientras que la segunda es abierta al público y será una preparación de la Jam Session de la noche. El resto, también abiertas a todos los interesados, corren a cargo de Kepa Junkera, Eduardo Fernández, Jesús Arenas, Roberto Jiménez, Miguel Muñoz, Álvaro Cañada y Alejo Roa (maratón de ciclo indoor), Andreas Pritzwitz para el Ensemble de Saxofones de la Escuela Municipal de Música 'Ismael Martínez Barambio' y Vania Cuenca.

Por último, el elenco de artistas y conjuntos conquenses está formado en 2016 por Sickle Sax, Ensemble de Saxofones de la Escuela Municipal de Música 'Ismael Martínez Barambio' dirigido por Miriam Castellanos, la Jam Circular, Zas!! Candil Folk, Dj El paseante, Cooperativa DJ, un grupo de poetas conquenses, el cuadro flamenco de Virginia García Vicente, The Teacher's Band, la Banda de Música de Cuenca, el grupo de teatro 'Te harto a reír', la Orquesta Pin Pan Pun y los Cencerros, Foxy Jam, Le Petit Swing, Jass Clazz, Fizzy Soup y los fotógrafos Eva Rus Martínez, Alejandro Martínez, Bea Merino y Rebeca Blanco.

Por último, el núcleo de solistas, agrupaciones y artistas provenientes de otros lugares a nivel nacional e internacional se compuso de Raúl Márquez (Aragón), Javier Sánchez (Extremadura), Andreas Pritzwitz (Alemania), Gabacho Maroc (Marruecos-España-Francia), Jesús Arenas (Villarrobledo), Rocío Márquez (Andalucía), Kiko Veneno (Cataluña), Kepa Junkera (País Vasco), Maureen Cho

(Estados Unidos), Freedomia (Madrid) y Vicente Ortega Losa (Villarrobledo).

11.- CONCLUSIÓN

Como hemos tratado de evidenciar, no es sencillo iniciar un festival musical en los tiempos en los que vivimos, máxime en una ciudad pequeña sin apenas industria. Ilusión, humildad, esfuerzo, capacidad de trabajo en equipo, voluntad de establecernos y seguir creciendo y deseo de disfrutar de la música en vivo y de la ciudad son algunas de las claves de Estival Cuenca.

Año a año vamos atrayendo a un mayor número de público, y acercando a formaciones e intérpretes de gran prestigio nacional e internacional. Del mismo modo, el número de agrupaciones

conquenses va creciendo, ya que consideramos básico que los músicos de la zona puedan tener un escenario y un equipo de sonido profesional, muestren sus evoluciones y disfruten de la ciudad.

La inclusividad y la didáctica son también básicas en un ciclo que trata de atraer y contar con todos los públicos y trata de ser abierto y cercano a otras artes y disciplinas como el teatro, la fotografía, la danza, la pintura y la fotografía.

Decía Ramón Gómez de la Serna que el intento del jazz es traer al mundo a la superficie. Nosotros intentamos, al menos, sacar la música a la calle y emplazar las actividades en lugares de gran belleza. Os esperamos en Cuenca. Elige ir. Elige venir. Elige disfrutar de Estival Cuenca.

NUEVOS ESCENARIOS TECNOLÓGICOS A TRAVÉS DE *FLIPPED CLASSROOM* EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LOS FUTUROS DOCENTES DEL SIGLO XXI

Sonsoles Ramos Ahijado
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

La presente experiencia introduce un nuevo enfoque hacia el proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula de música a través de *flipped classroom*, que consiste en invertir la forma de explicar los conocimientos educativos, con el objetivo de disponer de más tiempo en el aula para dedicarlo a la aplicación práctica de los contenidos musicales. Las actividades realizadas han sido puestas en práctica durante los años académicos: 2014-2015 y 2015-2016 con los alumnos matriculados en la asignatura de "Didáctica de la Expresión Musical" perteneciente al plan de estudios de la mención de Música del Grado en Maestro de Educación Infantil y Educación Primaria, impartido en la Escuela Universitaria de Educación y Turismo del campus de Ávila de la Universidad de Salamanca.

ABSTRACT:

This experience introduces a new approach to the teaching-learning process in the music classroom through *flipped classroom*, which is to invest the way to explain the educational knowledge, in order to have more time in the classroom to devote it to the practical application of music content. These activities have been implemented during the academic years 2014-2015 and 2015-2016 with students enrolled in the subject of "Teaching Musical Expression" belonging to the curriculum mention of Music Master Degree education and Primary education, taught at University School of Education and Tourism Avila Campus, that belongs to the University of Salamanca.

PALABRAS CLAVE: *Flipped classroom, innovación educativa y música.*

KEYWORDS: *Flipped classroom, educational innovation and music.*

1.- NUEVO ENFOQUE DEL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE A TRAVÉS DE *FLIPPED CLASSROOM*

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación impactan de forma acelerada en todos los ámbitos de la vida, por eso cada ámbito de actuación es un ambiente disponible para

el aprendizaje, que propicia el surgimiento de nuevos escenarios para la educación del siglo XXI. Así, las formas de aprendizaje para el futuro docente deben tener presente la innovación, ya que es de donde proviene el constante cambio en la sociedad.

Hoy en día, casi todos nuestros alumnos tienen acceso directo a sus dispositivos digitales como el ordenador,

la *tablet* o el teléfono móvil, siendo los docentes del siglo XXI los responsables de incorporar su uso adecuado en el aula mediante los contenidos virtuales. No obstante, el simple uso de la tecnología en el ámbito educativo puede provocar la motivación ante los contenidos curriculares, e incluso la predisposición entre los alumnos y el profesor, pero esto no garantiza que obtengamos el aprendizaje adecuado.

La influencia de los cambios sociales en el sistema educativo, junto al uso generalizado de las nuevas tecnologías entre los estudiantes universitarios actuales, implica un cambio en las metodologías docentes utilizadas que pone de manifiesto la búsqueda de nuevos escenarios tecnológicos, con el objetivo de atender a la diversidad del aula. Así, los futuros docentes no tienen que estar limitados a la metodología tradicional, sino que deben experimentar la capacidad de trabajo grupal, adaptándose al cambio constante para desarrollar la creatividad, y formar alumnos reflexivos que sean capaces de solucionar las diferentes circunstancias de la vida.

Es evidente que nuestro sistema educativo necesita experimentar un gran cambio, por lo que el uso de las nuevas metodologías de enseñanza-aprendizaje es esencial, y teniendo presente que los alumnos aprenden a ritmos diferentes. El uso de *flipped classroom*, en la que se enseña y aprende por medio de las tecnologías de la información y la comunicación, da la opción al docente de dotar a sus alumnos con indicaciones y materiales diferenciados, adaptados a su ritmo de aprendizaje. De esta manera, los alumnos estudian los contenidos educativos a su propio ritmo. Así, cambia el rol del

profesor en el aula y se puede favorecer también otro tipo de metodologías, como el trabajo por proyectos o el aprendizaje colaborativo¹²⁰.

El tiempo que tradicionalmente se usa para explicar la teoría ahora se puede utilizar para otro tipo de actividades más interactivas. Lo esencial es el cambio de paradigma del papel del profesor. Tenemos que dejar de ser expositores y empezar a vernos como facilitadores o modeladores del aprendizaje de los estudiantes¹²¹.

Teniendo presente que *flipped classroom* es un proceso de aprendizaje que, utilizado correctamente puede generar que los alumnos construyan su propio aprendizaje funcional, el consultor Dan Spencer afirma que:

El objetivo es que los alumnos puedan acudir al profesor cuando verdaderamente lo necesiten, eliminando la pura instrucción de la clase, cambiándola por la resolución de tareas (de ahí el término “invertir”), destinando así tiempo de clase a operaciones de aprendizaje más efectivas, así como aumentando la interacción estudiante-profesor. La mejor opción presenta a los alumnos como dueños de su propio aprendizaje, eligiendo cómo quieren aprender contenidos, así como demostrando la comprensión de los mismos, llevando a cabo todo ello a su propio ritmo.

¹²⁰ MATIKAINEN, J. (2014). Käänteinen luokkahuone nostaa opiskelijan pääosaan. Disponible en <https://intranet.utu.fi>

¹²¹ SAHLBERG, P. (1996). *Who would help a teacher. A post-modern perspective on change in teaching.* Jyväskylä. Kasvatustieteiden tutkimuslaitos.

VALTA, J. (2014). *Vuorovaihteinen opetus haastaa luennot.* Disponible en <https://intranet.utu.fi>

2.- DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA *FLIPPED CLASSROOM* EN LA MENCIÓN DE MÚSICA DEL GRADO EN MAESTRO DE EDUCACIÓN INFANTIL Y EDUCACIÓN PRIMARIA

La presente experiencia está enmarcada dentro del proyecto I+D+I (HAR2013-48181-C2-2-R) del Programa estatal de investigación, desarrollo e innovación orientada a los retos de la sociedad, titulado “La canción popular como fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975)”, e integrada en parte de las actividades prácticas realizadas en el proyecto de innovación docente “Del aula a la escena y las TICs: creación de nuevas estrategias para la docencia teórico-práctica de la música” (ID2014/0099) y en el proyecto de innovación docente “Del folklore a los videojuegos a través de videotutoriales” (ID2015/0150), ambos financiados por la USAL.

El principal objetivo de nuestra experiencia fue que nuestros 50 alumnos universitarios, matriculados en la asignatura “Didáctica de la Expresión musical” de la mención de Música del Grado en maestro de Educación Infantil y Educación Primaria durante los cursos académicos 2014-15 y 2015-16, adquirieran mayor responsabilidad en su aprendizaje, determinando su propio ritmo del proceso enseñanza-aprendizaje.

A continuación, se describe el diseño y aplicación del proceso llevado a cabo, junto a los recursos utilizados, desde el punto de vista metodológico:

-Actividad 1: Elaboración de videotutoriales *Eadventure*.

Grabación por parte de la profesora de diez videotutoriales con *Windows Live Movie Maker* y *Sundance*¹²² que es un *software* de edición de vídeo que forma parte de la suite de *software Windows Essentials*¹²³. Cada vídeo tiene una duración máxima de cinco minutos.

Recursos:

<http://windows.microsoft.com> y 10 videotutoriales con la descripción detallada del proceso llevado a cabo para la edición de videojuegos educativos desde el *software Eadventure* (Figuras 1-10).

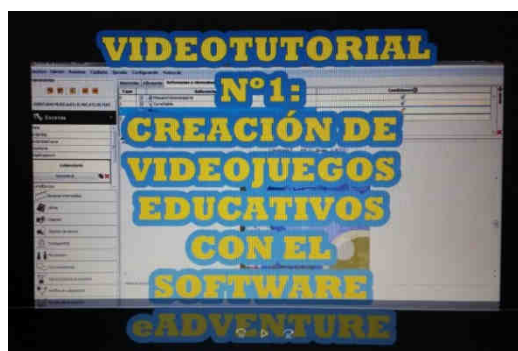


Figura 1. Creación de videojuegos educativos con el *software Eadventure*

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

¹²² *Windows Movie Maker* es un *software* de edición de vídeo que es parte de la suite de *software Windows Essentials*. Su extensión de archivo es *.mswmm* y *.wlmp* en versiones *live*. Formalmente conocido como *Windows Live Movie Maker*, y *Sundance* como nombre clave para *Windows 7*.

¹²³ *Windows Essentials* es un conjunto de aplicaciones de *Microsoft* que ofrece *software* integrados y agrupados como correo electrónico, mensajería instantánea, compartir fotos, publicación de blogs, y servicios de seguridad.

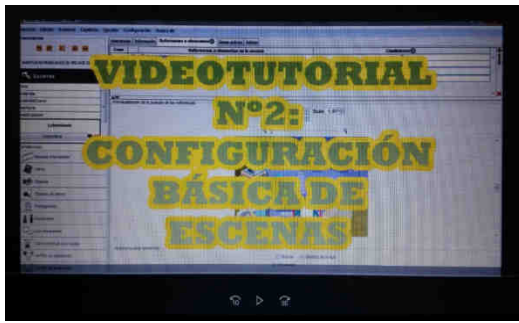


Figura 2. Configuración básica de escenas

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

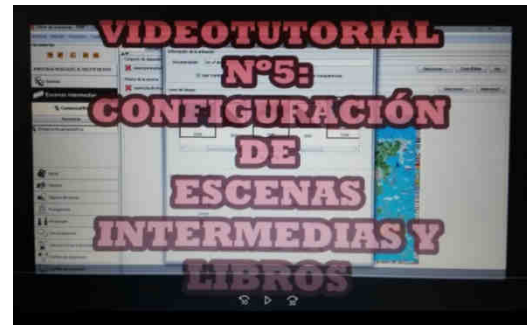


Figura 5. Configuración de escenas intermedias y libros

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

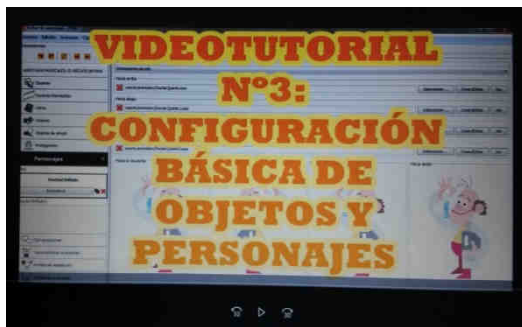


Figura 3. Configuración básica de objetos y personajes

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

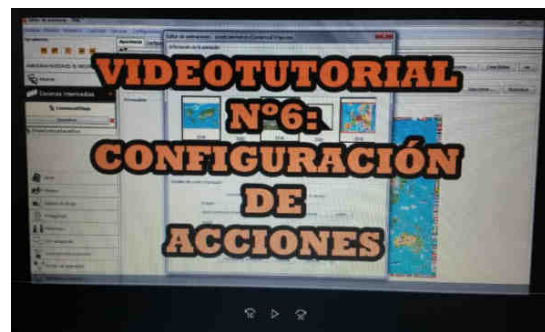


Figura 6. Configuración de acciones

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>



Figura 4. Configuración de las conversaciones de los personajes

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

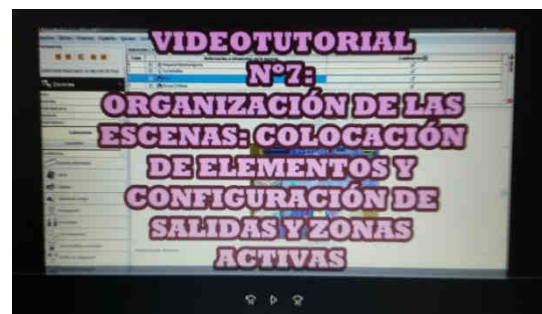


Figura 7. Organización de las escenas

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>



Figura 8. *Flags* y condiciones

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

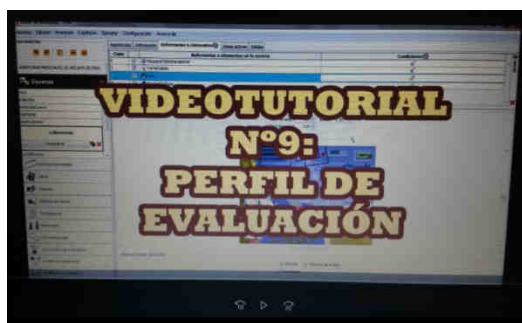


Figura 9. Perfil de evaluación individualizada y adaptada a la normativa vigente de Educación Primaria

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

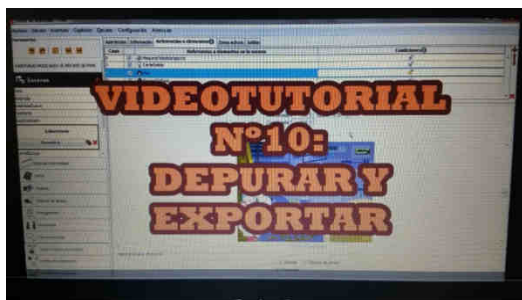


Figura 10. Depurar y exportar el videojuego ejecutable

Elaboración propia a partir de <http://e-adventure.e-ucm.es/>

-Actividad 2: depósito de los vídeos en la plataforma *Studium*.

El campus virtual *Studium* es un servicio de apoyo a la docencia, que la Universidad de Salamanca nos ofrece a los miembros de la comunidad universitaria. Así, nuestros alumnos pudieron visionar en todo momento los videotutoriales elaborados por la profesora tantas veces como les fue necesario, tanto en horario lectivo como no lectivo.

Recursos: <https://moodle2.usal.es/> es una plataforma tecnológica *Moodle2*, que nos permitió la gestión del curso virtual, que nos sirvió de apoyo a la semipresencialidad.

-Actividad 3: talleres de creación de videojuegos educativos.

Durante cinco sesiones de clase presencial en cada año académico, los alumnos de manera individual o en pequeño grupo, editaron en su propio ordenador un videojuego educativo siguiendo paso a paso los videotutoriales de la plataforma *Studium*. Cuando surgieron dudas o complicaciones para la edición del videojuego, la profesora resolvió cada una de las dificultades encontradas en el preciso momento, e incluso en el propio ordenador donde se estaba editando el videojuego.

Recursos: *E-Adventure*. Es un software libre que permite crear videojuegos de aventuras gráficas *point and click*¹²⁴ en

¹²⁴ Los *Point and Click* (apuntar y hacer *click*) son aquellos juegos donde se usa exclusivamente el ratón del PC para interactuar con el juego, siendo necesario hacer *click* en distintas zonas del escenario para realizar las acciones. Además, en el *Software Eadventure* se identifica con un subgénero de las aventuras

entornos seguros y libres facilitando el proceso creativo (<http://e-adventure.e-ucm.es/>).

-Actividad 4: ejecución de los videojuegos.

Para que nuestros alumnos universitarios, que son los futuros docentes del siglo XXI, tuvieran la oportunidad de analizar la viabilidad de los videojuegos creados por ellos mismos, pusimos en práctica los videojuegos con alumnos de Educación Primaria, concretamente, con los alumnos del CEIP Vicente Aleixandre de las Navas del Marqués en Ávila durante el primer año, y con los alumnos del CEIP Santa Ana de Ávila el segundo año, a través de las prácticas de campo pertenecientes al programa “Modalidad II” (2014/2015 y 2015/2016) del Campus de Excelencia Internacional *Studdi Salamantini* de la Universidad de Salamanca.

-Actividad 5: Grabación de *Usal-media* en los estudios de TV-USAL.

Para fomentar el uso de *flipped classroom* en las futuras aulas de nuestros actuales universitarios, grabamos los *Usal-media* en los estudios de TV-USAL, para que les sirviera de recurso didáctico para su futuro profesional.

Usal-media es un producto educativo multimedia o píldora de conocimiento, que nos permitió grabar, catalogar y publicar el material docente elaborado por los alumnos, previamente trabajado en la asignatura de “Didáctica de la Expresión Musical”. Concretamente, consta de un

vídeo explicativo de los futuros docentes y actuales alumnos universitarios, secuenciado y apoyado por una serie de pantallas estáticas, dinámicas e incluso interactivas con una duración máxima de diez minutos.

A modo de ilustración, mostramos las imágenes de algunas grabaciones de los *Usal-media* realizadas por los alumnos universitarios en los estudios de TV-USAL (Figuras 11 y 12).



Figura 11. Grabaciones de *Usal-media* del primer grupo de alumnos

Elaboración propia a partir de las grabaciones de TV-USAL



Figura 12. Grabaciones de *Usal-media* del segundo grupo de alumnos

Elaboración propia a partir de las grabaciones de TV-USAL

gráficas, como diferenciación de las conversacionales del videojuego.

-Actividad 6: Cuestionario Final

Para analizar la viabilidad de la experiencia, hemos utilizado una encuesta de satisfacción a través de la escala psicométrica de Likert, aplicada al final de la actividad 5 con cada grupo de alumnos, siendo representativa del resultado final de la experiencia realizada (tabla 1 y gráfica 1).

3.- RESULTADOS

Los resultados de la pregunta nº 1 de la Encuesta Final (Tabla 1 y Gráfica 1) nos indican con un elevado porcentaje del 81.7%, que los alumnos fomentaron su trabajo autónomo, logrando la transformación de un alumnado pasivo en otro más dinámico y participativo.

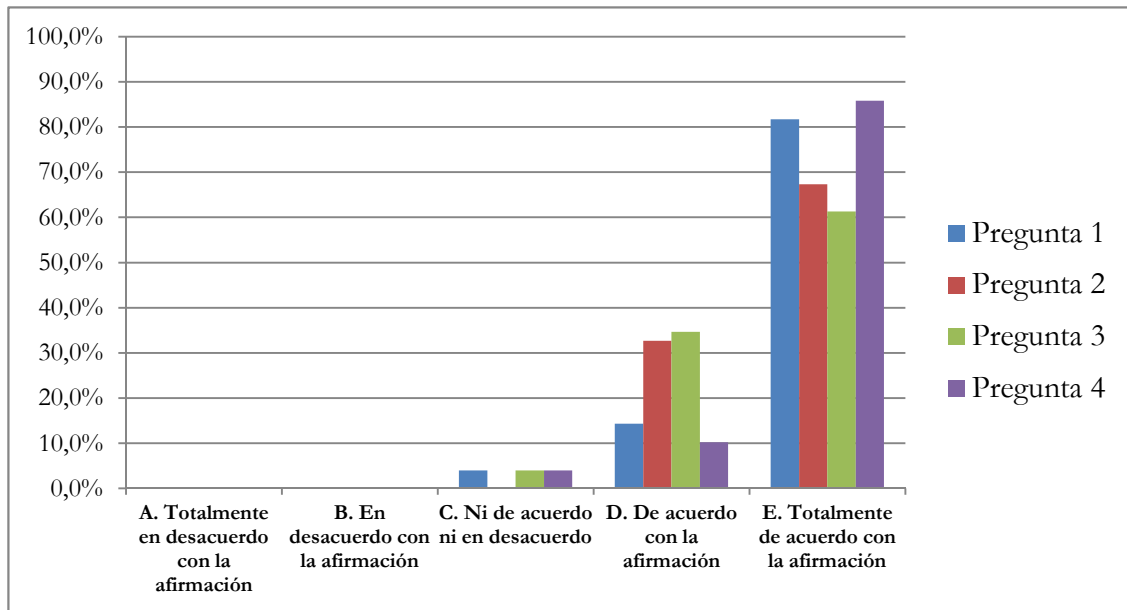
En la valoración de los alumnos en la

pregunta nº 2 de la Encuesta Final (Tabla 1 y Gráfica 1) consta un elevado medio porcentaje del 67.3%, indicándonos que su participación en el Proyecto ha sido satisfactoria, y de gran utilidad para su futura vida laboral y personal. Además, el grado de conveniencia de los alumnos con el método de enseñanza que se ha seguido, ha sido muy positivo, siendo reflejado en el resultado de la pregunta nº 4 de la Encuesta Inicial (Tabla 1 y Gráfica 1) alcanzando el 85.8% de complacencia para su futuro laboral.

Finalmente, podemos afirmar que los resultados obtenidos del trabajo realizado, demuestran la predisposición del alumnado y futuros docentes, para trabajar con metodologías innovadoras en las que asumen un papel más activo en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

<p>POR FAVOR, VALORA LAS SIGUIENTES AFIRMACIONES</p> <p>Califica entre 1 y 5, teniendo presente lo que significa cada valoración:</p> <p>1: Totalmente en desacuerdo con la afirmación</p> <p>2: En desacuerdo con la afirmación</p> <p>3: Ni de acuerdo ni en desacuerdo</p> <p>4: De acuerdo con la afirmación</p> <p>5: Totalmente de acuerdo con la afirmación</p>	
1.- La experiencia realizada a través de <i>flipped classroom</i> fomenta el aprendizaje autónomo (individual o cooperativo)	
2.- La participación como iguales en un Proyecto de conocimiento a gran escala ha sido provechosa para tu futuro laboral	
3.- El aprendizaje de la parte práctica de la asignatura al ser impartida con el empleo de nuevas técnicas, y no de “forma clásica” ha sido adecuado	
4.- La creación de nuevos escenarios tecnológicos a través de <i>flipped classroom</i> es apropiado para tus futuros alumnos de Educación Primaria	

Tabla 1. Encuesta Final. Fuente: elaboración propia



Gráfica 1. Resultados de la Encuesta Final.

Fuente: elaboración propia a partir de los resultados de la Encuesta Final

4.- CONCLUSIONES

Los alumnos universitarios fueron más conscientes de que son ellos mismos los que tienen que responsabilizarse de avanzar en sus estudios en función de su ritmo de aprendizaje. A través de *flipped classroom* hemos conseguido el compromiso de la participación activa del futuro docente del siglo XXI, pues podemos afirmar que durante nuestras clases de “Didáctica de la Expresión musical” enmarcadas en la mención de música del Grado en Educación Infantil y Educación Primaria de la Escuela Universitaria de Educación y Turismo de Ávila, el papel desempeñado por la profesora ha cambiado porque ha dispuesto de más tiempo de dedicación directa a los alumnos, pudiendo resolver de manera más personalizada las dificultades que se iban presentando.

Es evidente, que la elaboración y grabación de los *usal-media*, junto a su uso en la plataforma *Stadium* nos exigió mucho tiempo y trabajo, pero este esfuerzo se compensó al ver la disposición y motivación de nuestros alumnos, lo que convirtió la dinámica de trabajo de la clase presencial en la edición directa de videojuegos educativos. Además, creemos oportuno destacar que utilizar los videojuegos en el ámbito educativo implica incluir un espacio subjetivo que posibilita la simulación de roles y actividades simbólicas. Los juegos son escenarios o espacios que interpretan la vida a través de la variedad de experiencias y posibilidades¹²⁵.

¹²⁵ RAMOS, S. y BOTELLA, A. M. (2015). *Educación musical a través de los videojuegos en la etapa de educación infantil*, en Cosme J. Gómez, Tomás Izquierdo (Eds.). *Experiencias y recursos de innovación en Educación Infantil*.

5.- BIBLIOGRAFÍA

MATIKAINEN, J. (2014). *Käänteinen luokkahuone nostaa opiskelijan pääosaan*. Disponible en <https://intranet.utu.fi>

RAMOS, S. y BOTELLA, A. M. (2015). *Educación musical a través de los videojuegos en la etapa de educación infantil*, en Cosme J. Gómez, Tomás Izquierdo (Eds.). *Experiencias y recursos de innovación en Educación Infantil*. Servicio publicaciones Universidad de Murcia (Edit.um), pp. 109-206.

SAHLBERG, P. (1996). *Who would help a teacher. A post-modern perspective on change in teaching*. Jyväskylä. Kasvatustieteiden tutkimuslaitos.

SOFTWARE EADVENTURE.
Disponible en <http://e-adventure.e-ucm.es/>

SOFTWARE MOVIEMAKER.
Disponible en <http://windows.microsoft.com/en-us/windows-live/essentials/moviemaker>

VALTA, J. (2014). *Vuorovaikutteinen opetus haastaa luennot*. Disponible en <https://intranet.utu.fi>

Artículos

Miscelánea

ACERCAMIENTO BIBLIOGRÁFICO A LAS RELACIONES HISPANO-BRITÁNICAS DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Carlos Pulpillo Leiva
Historiador

RESUMEN:

El presente trabajo pretende realizar un acercamiento a cuáles han sido las principales publicaciones que la historiografía ha realizado para conocer cuáles han sido las relaciones políticas, sociales, económicas, militares... entre Gran Bretaña y las “dos Españas” que estaban en guerra.

ABSTRACT:

The paper aims to do an approach to the main publications that historiography has made to know what were the economic, political, social, military... between Britain and the “two Spains” that were in war.

PALABRAS CLAVE: *España, Gran Bretaña, Bibliografía, Investigación, Guerra Civil Española.*

KEYWORDS: *Spain, Great Britain, Bibliography, Research, Spanish Civil War.*

La Guerra Civil Española sigue siendo un tema trascendente dentro de la sociedad y los círculos intelectuales ingleses. Solo hay que ver el número de artículos o libros que anualmente se publican sobre el tema en las Islas Británicas pero, también, a los trabajos universitarios, a las exposiciones, a las conferencias, a los actos de conmemoración... que periódicamente se hacen al respecto. Asimismo, desde España también se potenció, gracias a los trabajos de Enrique Moradiellos, un campo de estudios en el que Gran Bretaña aparecía como una importante línea argumental para la comprensión del conflicto.

El presente texto pretende realizar un pequeño acercamiento sobre las publicaciones fundamentales para el entendimiento de las complejas relaciones políticas entre ambos países durante el conflicto español de los años treinta. Aunque se es consciente de que es imposible que contenga de manera pormenorizada toda la documentación que se ha publicado al respecto. Lo que se pretende es que sirva para aportar unas pistas a futuros investigadores sobre la bibliografía del tema.

El interés británico por los hechos que ocurrían en España viene de antaño; pero en el campo concreto de la guerra civil y todo lo que generó destacan los nombres

de Hugh Thomas, Paul Preston, Raymond Carr, Ronald Fraser, Tom Buchanan, Richard Baxell... por la importancia de los trabajos que han publicado respecto al conflicto español, en general, y a las relaciones entre los dos países, en particular. Muchas de sus obras están traducidas directamente al castellano y el lector tiene facilidad para acudir a ellas. Aunque no hay que desmerecer tampoco los trabajos de historiadores españoles al respecto como Enrique Moradiellos, Hugo García o Julio Ponce.

Pero esta fascinación por la España del siglo XX también está cimentada en diferentes centros u organismos que han hecho de la misma un eje argumental importante para sus investigaciones. Así, hay que destacar la importancia del *Centre for Contemporary Studies Cañada Blanch (London School of Economics)*, que dirige Paul Preston, en la que se hacen gran cantidad de estudios al respecto y, también, en la que muchos investigadores españoles han hecho estancia investigadora exterior. Tampoco hay que desdeñar los trabajos que se hacen desde Universidades como la de Leeds o Warwick ya que está potenciando desde los últimos años los estudios hispanos.

Otra cuestión interesante está en la importancia de la documentación depositada tanto en los archivos ingleses como españoles acerca de esta cuestión. Debido a que son un foco sobre el que continuar y cimentar los numerosos estudios que se publican acerca de la guerra y que, además, pueden aportar una perspectiva novedosa y complementaria a los trabajos realizados hasta el tiempo presente. Así, en primer lugar no hay que

olvidar la importancia de la documentación recogida en el *Public Record Office*¹²⁶ con aspectos como la política exterior, la militar, la gestión del gobierno y un amplio etcétera. Como complemento, para los textos que emanan del debate parlamentario británico en sus dos cámaras el investigador tiene la herramienta de *Hansard*¹²⁷ que es una base de datos de todas la intervenciones datadas por fecha y catalogadas por tema.

El *Imperial War Museum*¹²⁸ es otro archivo interesante para ver temas relacionados con la Guerra Civil Española. En sus colecciones tenemos desde cartelería, fotografías, documentos privados... hasta una recopilación de entrevistas a protagonistas de los hechos en su *Sound Archive*. Estas últimas resultan unos testimonios muy interesantes para el análisis de los voluntarios británicos de las Brigadas Internacionales.

Relacionados con las Brigadas Internacionales hay que destacar el peso y la labor en el mantenimiento de la memoria de los británicos que lucharon en el conflicto español que realiza la *International Brigada Memorial Trust*¹²⁹. Además, desde ella se potencian los estudios acerca de los aspectos relacionados con las mismas y se mantiene viva la memoria de los combatientes en diferentes actos y conferencias que realizan por todo el país. Con las Brigadas Internacionales como telón de fondo hay varios archivos que pueden ser interesantes para el conocimiento de las relaciones hispano-

¹²⁶ www.nationalarchives.gov.uk

¹²⁷ www.hansard.parliament.uk

¹²⁸ www.iwm.org.uk/collections

¹²⁹ www.international-brigades.org.uk

británicas. En primer lugar, el *Working Class Movement Library*, situado en Salford¹³⁰, posee una importante colección de documentos que recogen panfletos propagandísticos, revistas y periódicos, material biográfico de protagonistas... es especialmente interesante para analizar la ayuda y soporte que la República recibió desde el Reino Unido. También tiene un significativo fondo acerca de las Brigadas Internacionales la *Marx Memorial Library and Workers' School*¹³¹ de Londres. En su *Spanish Collection* se pueden encontrar gran cantidad de panfletos, testimonios, registros de voluntarios, fotografías, material acerca de la ayuda a la España Republicana... Para analizar la participación de los mineros galeses es interesante la consulta de la *South Wales Miners' Library*¹³² en la Universidad de Swansea. Por otro lado, el *Bishopgate Institute*¹³³ también tiene documentación que han sido donadas por voluntarios.

También tiene una sección importante acerca de la Guerra Civil Española el *People's History Museum*¹³⁴ situado en Manchester. Aquí aparte de también una buena colección de panfletos y revistas también es interesante poder comprobar la documentación que tiene acerca del *Labour Party* y el *Communist Party* y el conflicto civil español. Aspectos como conferencias de Harry Pollit, visitas a España, documentación de apoyo y reclutamiento... están recogidos en el mismo.

Un tema interesante en el análisis de la Guerra Civil Española y Gran Bretaña

son las relaciones que tiene la iglesia católica británica y el conflicto; puesto que personas como el Cardenal Hinsley tuvieron una importante influencia en la creación de una visión acerca de la guerra entre la Gran Bretaña conservadora. Así, es interesante el fondo del *Westminster Diocesan Archive*¹³⁵.

Dentro de los archivos de las universidades inglesas se puede encontrar abundante información que está relacionada, de una manera u otra con la Guerra Civil Española. En primer lugar, subrayar los fondos de la Universidad de Warwick¹³⁶, ya que en ellos se encuentran documentos acerca de la política británica y la ayuda humanitaria en el conflicto, muchas de los cuales están digitalizados en internet. Asimismo, hay que destacar los fondos de otras universidades en las que se recoge la documentación de muchos de los personajes políticos importantes de la vida británica de aquellos momentos. En la Universidad de Cambridge nos encontramos con la documentación del *premier* Stanley Baldwin y, también, de Winston Churchill; en la de Birmingham con la documentación de Neville Chamberlain y el secretario del *Foreign Office* Anthony Eden... además, dentro de las mismas universidades tampoco han de desdeñarse los estudios, aunque en el presente trabajo no se recogen, de tesis doctorales que como hilo argumental han tenido la Guerra Civil Española en Gran Bretaña.

Finalmente, no puede olvidarse tampoco la importancia de los archivos locales dado que en muchos de ellos se

¹³⁰ www.wcml.org.uk

¹³¹ www.marx-memorial-library.org

¹³² www.swansea.ac.uk/iss/swml/

¹³³ www.bishopgate.org.uk

¹³⁴ www.phm.org.uk

¹³⁵ www.rcdow.org.uk/diocese/archives/

¹³⁶

www2.warwick.ac.uk/services/library/mrc/explore/further/digital/scw

recogen expedientes acerca de personas que estuvieron luchando en el conflicto español y, que en muchos casos, los estudios más amplios acerca de la cuestión los han desdeñado. Solo se hace referencia a ellos en artículos concretos acerca de la relación de la localidad en cuestión y el conflicto español.

Evidentemente desde España también se están avanzando en este tipo de estudios. No hay que olvidar la documentación sobre de las relaciones exteriores depositada en el *Archivo General de la Administración*¹³⁷ y la procedente del antiguo *Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores*. Por otro lado, para las acciones militares es interesante la consulta del *Archivo Militar de Ávila* dado que pueden encontrarse referencias a los brigadistas ingleses. Pero también archivos de carácter privados como el Archivo privado del Duque de Alba en el Palacio de Liria de Madrid, dado que recoge una documentación interesante para la comprensión política entre la España de Franco y el Reino Unido.

En el tema más concreto hay que destacar la labor realizada en el estudio de las Brigadas Internacionales que vienen realizando Universidad de Barcelona y su interesante *Proyecto de Sistema de Información Digital sobre las Brigadas Internacionales (SIDBRINT)*¹³⁸. Este se desarrolló durante 2010 y 2013 con el objetivo de la digitalización de la memoria histórica de la Guerra Civil Española, en la que se dedica especial atención a las Brigadas Internacionales. Con él se configuraron unas bases de datos en la que aparece una documentación pormenorizada y

detallada acerca de los voluntarios que acudieron a España y su contexto. Por otro lado, también hay que recalcar la importancia del *Centro de Estudios y Documentación de las Brigadas Internacionales*¹³⁹, que se coordina desde la Universidad de Castilla la Mancha, cuyo objetivo principal desde su creación en 2012 era incitar a la memoria de los brigadistas y ampliar el conocimiento de la Guerra Civil Española y de las Brigadas Internacionales.

Todos esta documentación de los archivos suponen las fuentes principales para la amplísima bibliografía acerca de la Guerra Civil Española y, en concreto, acerca de las relaciones entre España y Gran Bretaña en el complejo conflicto.

Con todo ello, la metodología que se va a desarrollar en este acercamiento va a estar basada en la distribución de la bibliografía dividiéndola, para hacerla más inteligible, en los principales temas que trata. En la parte expositiva no recojo unas listas de nombre y libros sino el modelo narrativo que Luis Palacios ha realizado en muchos de sus trabajos, es decir, comentando brevemente la bibliografía. Asimismo, en la recopilación se menciona tanto la producción de libros como de artículos y algunos panfletos publicados por diferentes asociaciones u organismos sobre el conflicto. Por último, decir que en esta selección bibliográficas son todos los que están pero no todos los que son. Como bien se expone es una selección y se disculpa la posible no presencia de algún artículo o libro.

¹³⁷ www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/aga/portada.html

¹³⁸ www.sidbrint.ub.edu/es

¹³⁹ www.brigadasinternacionales.uclm.es

1.- ALGUNAS OBRAS DE CARÁCTER GENERAL SOBRE LA GUERRA CIVIL EN GRAN BRETAÑA

Lo interesante de acudir a bibliografía británica acerca de la Guerra Civil Española es que aporta una perspectiva externa y con menos apriorismo acerca de los hechos ocurridos en España entre 1936 y 1939. Para ello, hay algunos autores, como los que ya se han mencionado, que se presentan como fundamentales para el entendimiento y comprensión del conflicto dada la influencia que sus estudios en el campo historiográfico. En la relación con el tema que se presenta esta selección de obras quiere manifestar la importancia que los hispanistas de origen británico han dado a la guerra como hilo argumental de sus trabajos y, además, sirven de base perfecta para conocer determinados aspectos o visiones de Gran Bretaña acerca del conflicto.

En primer lugar hay que hablar de la importante obra de Hugh Thomas *La Guerra Civil Española* (París, Ruedo Ibérico, 1961. 579 pp.) más si cabe en periodo en el que aún eran difíciles los estudios acerca del conflicto español¹⁴⁰. Una obra periódicamente publicada, tanto en castellano como en otros idiomas, y que supuso uno de los referentes fundamentales para los estudios de la guerra civil. La parte interesante es el importante análisis de la

situación internacional que hizo. En este mismo sentido, siguieron los trabajos acerca de la historia española que realizó el historiador de Bath: Raymond Carr. Aunque no de manera específica en su *Spain 1808-1939* (Oxford University Press, 1966. pp.) trata y analiza la importancia del conflicto español en perspectiva con la historia precedente. Posteriormente tendrá otras obras importantes y fundamentales que venían a demostrar el creciente interés británico por el conflicto español como *The Spanish Tragedy: the Civil War in perspective* (Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1977. 336 pp.); u otras donde ha sido el editor como *The Republic and the Civil War in Spain* (New York, MacMillan, 1971. 275 pp.) o *The Spanish Civil War: A History in Pictures* (New York, W.W. Norton & Co., 1986. 192 pp.).

Entre los trabajos que han tenido un amplio recorrido tanto académico y divulgativo se encuentran los de Antony Beevor. En primer lugar, destacar su *The Spanish Civil War* (Londres, Orbis, 1982. 461 pp.) obra que comenzó a trabajar en 1976, una vez muerto Franco, y que se manifiesta como un texto didáctico acerca de la guerra civil con exceso en el detalle y con una buena escritura lo que hace que el libro sea ameno en su lectura. Años después publicó *The Battle for Spain. The Spanish Civil War (1936-1939)* (Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2006. 586 pp.) que no deja de ser una edición revisada de su primera publicación a pesar de que él mismo comente en sus agradecimientos que es una edición completamente reescrita en la que añadido nueva documentación acerca de

¹⁴⁰ No se contemplan previamente las importantes investigaciones de Burnett Bolloten ya que pese a ser Galés de nacimiento, se nacionalizó estadounidense y sus trabajos tuvieron mayor recorrido en aquel país. Lo que sí hay que destacar es que la documentación que recopiló en sus años de estudio acerca del conflicto se encuentran en la actualidad en el Instituto Hoover de la Universidad de Stanford.

sus investigaciones tanto en archivos soviéticos como alemanes¹⁴¹.

También por la metodología basada en la historia oral hay que exponer como importantes los trabajos de Ronald Fraser. Su libro *Recuérdalo tú, y recuérdalo a otros* (Barcelona, Planeta de Agostini, 2001. 860 pp.) supone un testimonio basado en más de trescientas personas de diferente procedencia social los cuales dejan sus experiencias y sus vivencias en el libro. Como él mismo definió su estilo era hacer historia viva desde abajo¹⁴². Otros trabajo suyos han profundizado en esta metodología, aunque ya no solo en el contexto de la guerra civil sino también a lo largo de todo el franquismo, destacando sobre todo *Escondido. La vida de Manuel Cortés* (México, Extemporáneos, 1973. 334 pp.) sobre la vida del último alcalde republicano de la localidad malagueña de Mijas.

Mención especial tiene sin duda para Paul Preston y sus abundantísimos trabajos en estos temas. Posiblemente es, junto al norteamericano Stanley G. Payne, el hispanista que más tiempo y páginas ha dedicado al análisis de la Guerra Civil Española. En sus obras se pueden ver diferentes aspectos del conflicto tales como las relaciones políticas, la represión, el papel de la mujer, los corresponsales... Sin duda, su biografía *Franco: a biography* (Londres, Fontana Press, 1993. 1.002 pp.) sigue siendo uno de los mejores trabajos hechos sobre la figura del dictador y un referente para las investigaciones de los

periodos que trata, entre ellos, el conflicto civil. Aunque sus obras comenzaron con *The Coming of the Spanish Civil War: Reform, Reaction and Revolution in the Second Republic, 1931-1936* (Londres, MacMillan, 1978. 264 pp.) donde analizó los años republicanos y cuáles fueron las posiciones que finalmente terminaron en el conflicto. Sus trabajos más importantes han tenido como hilo documental la guerra civil: *The Spanish Civil War* (Londres, Widenfeld & Nicolson, 1986. 184 pp.), obra que le sirvió como base para *A concise History of the Spanish Civil War* (Londres, Fontana, 1996. 259 pp.), y con diferentes ediciones posteriores que ha ido ampliando a través de las novedades historiográficas que han ido apareciendo durante este tiempo. El relato expuesto en modo de síntesis focaliza en las causas, efectos y consecuencias del conflicto que marcó a la sociedad española del siglo XX. Otros de sus trabajos a destacar son: *¡Comrades! Portraits from the Spanish Civil War* (Londres, Fontana, 1999. 392 pp.); *Doves of War: Four Women of Spain* (Londres, Harper & Collins, 2002. 469 pp.); *We Saw Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War* (Londres, Constable & Robinson, 2008. 436 pp.); su magnífico análisis de la represión en España con *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain* (Londres, Harper & Collins, 2012. 700 pp.); *The last days of the Spanish Republic* (Londres, Harper & Collins, 2016. 390 pp.) o la cantidad de artículos al respecto que ha publicado en revistas especializadas.

Sobre la base y el trabajo de lo expuesto tampoco ha de obviarse la labor que otros historiadores han hecho en el

¹⁴¹ Beevor, A. (2007) *The Battle of Spain. The Spanish Civil War (1936-1939)*. London: Phoenix. p. XXVII.

¹⁴² “Ronald Fraser: “Mi libro trata de restituir la historia al pueblo español”, *El País*, 18 de abril de 1979.

campo de los estudios acerca de la Guerra Civil Española dentro de los centros de investigación británicos. Donde se pueden subrayar los trabajos de Sheelagh Ellwood con sus estudios sobre Falange o sobre la figura de Franco; Michael Alpert y sus estudios militares y la influencia de los británicos en el proceso; Peter Anderson con importantes trabajos acerca de violencia, represión y memoria de la guerra; Helen Graham y también sus análisis acerca del conflicto... Estos hacen un compendio de los historiadores más destacados respecto al tratamiento con carácter general de la Guerra Civil Española. No obstante, son muchos más los que actualmente desde las universidades británicas están investigando con el conflicto español de los años treinta como hilo conductor de su producción historiográfica. Evidentemente, en todo ello, y como complemento, hay que contar también la importante bibliografía sobre la Guerra Civil Española que se publica tanto en España como en otras partes del mundo.

2.- VOLUNTARIOS BRITÁNICOS EN LA GUERRA CIVIL

Posiblemente el tema que más interesa a la sociedad británica acerca de la Guerra Civil Española es el de la participación que alrededor de 2.500 voluntarios tuvieron en el suelo español por la defensa de unas ideas. Una participación que, aunque no siempre, se canalizó a través de las Brigadas Internacionales potenciadas por el *Comintern* para ayudar a la denostada República. Así, la mayoría de estas publicaciones se van a centrar en el análisis de las motivaciones, las vivencias

y las consecuencias que el conflicto tuvo para la vida de estas personas que lucharon y, en muchos casos, perecieron en tierras españolas.

A nivel general la historiografía acerca de las Brigadas Internacionales es muy amplia con estudios de carácter genérico pero, también, con otras investigaciones focalizadas en los más de cincuenta países que tuvieron voluntarios en España. Pero, para acercarse exclusivamente a la bibliografía publicada acerca del conflicto es interesante el trabajo *Bibliografía de las Brigadas Internacionales y de la participación de extranjeros a favor de la República (1936-1939)*, de Fernando Rodríguez de la Torre (Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2006. 1.283 pp.), dado que realiza una catalogación alfabética de publicaciones que han tocado esta cuestión hasta el año 2006. En el caso concreto de Gran Bretaña en ella se pueden encontrar referencias a diferentes obras, citadas en este trabajo, que pueden servir como buen punto de partida para el conocimiento del factor internacional del conflicto.

Desde Gran Bretaña muchas han sido las obras, artículos y referencias que analizan la acción de los brigadistas británicos en España. Desde los trabajos de carácter general hasta artículos dedicados al impacto del conflicto en los voluntarios de una comunidad. Uno de los primeros estudios dedicado a esta cuestión fue el del escritor londinense Vincent Brome con *The International Brigades: Spain 1936-1939* (London, Heinemann, 1965. 317 pp.) basado en el contacto del autor con muchos de los voluntarios que regresaron del conflicto y las experiencias que tuvieron estos en el mismo. Pero a nivel general son los

trabajos de Richard Baxell los que analizan de forma más completa y pormenorizada la acción de los británicos en la guerra española. A través de sus dos obras *British Volunteers in the Spanish Civil War. The British Battalion in the International Brigade, 1936-1939* (Torfaen, Warren & Pell, 2007. 215 pp.) y *Unlikely Warriors. The extraordinary story of the Britons who fought for Spain* (London, Aurum Press, 2014. 531 pp.), se puede hacer un acercamiento en la búsqueda de una explicación de las motivaciones que tuvieron los voluntarios para acudir a España y, una vez allí, el análisis de la acción que los mismos tuvieron en la guerra. Sus obras son un magnífico punto de partida para la comprensión de la complejidad del tema. Entre sus otros trabajos puede destacarse *Antifascistas: British & Irish Volunteers in the Spanish Civil War* (London: Lawrence & Wishart, 2010. 124 pp.) del que es editor junto a Angela Jackson y Jim Jump; y también su publicación en la revista *Ayer* “El Batallón Británico de la XV Brigada Internacional” (56, 2004. pp. 165-196).

A nivel general otras publicaciones que se pueden destacar sobre esta cuestión son el trabajo de David Corkill y Stuart J. Rawsley como fue *The Road to Spain. Anti-Fascist at war, 1936-1939* (Dunferline, Borderline Press, 1981. 184 pp.); el del profesor James K. Hopkins *Into the heart of the fire: the British in the Spanish Civil War* (Redwood City, Stanford University Press, 1998. 474 pp.); o la de Max Arthur *The real band of brothers: survivors of the Spanish Civil War* (London, Collins, 2009. 304 pp.). Asimismo, entre los artículos o trabajos de menor calado pueden destacarse: el estudio de Paul Bagon *Anglo-Jewry and the International Brigades. A*

question of motivation (University of Manchester, 2001. 51 pp.); el de Peter Brownfeld “London’s policies towards British volunteers for the International Brigades: an attempt to safeguard her precarious diplomacy” (*International Journal of Iberian Studies*, 15, 1, 2002. pp. 14-29); el de Robert Stradling “English-speaking Units of the International Brigades: War, Politics and Discipline” (*Journal of Contemporary History*, 45, 4, 2010. pp. 744-767); o el estudio de Christopher Farman “The King street crusaders: Britons in the Spanish Civil War” (*History Today*, 62, 2, 2012 pp. 10-17).

También son interesantes hacer referencia a estudios más específicos dentro de Gran Bretaña. En primer lugar, hay que manifestar la importancia de los escoceses dado que la zona de Glasgow-Edimburgo fue una de las más importantes en cuando a número de reclutados. Se pueden recalcar los trabajos de Ian McDougall *Voices from the Spanish Civil War: Personal recollections of Scottish volunteers in Republican Spain, 1936-1939* (Edinburgh, Polygon, 1986. 369 pp.); de Daniel Gray *Homage to Caledonia: Scotland and the Spanish Civil War* (Edinburgh, Luath Press, 2009. 256 pp.); y el más actual de Fraser Reaburn, “Fae nae hair te grey haur they answered the call”: International Brigade Volunteers from the West Central Belt of Scotland in the Spanish Civil War, 1936-9” (*Journal of Scottish Historical Studies*, 35, 1, 2015. pp. 92-114). Respecto a la importancia de la zona galesa puede destacarse: Hywel Francis *Miners against Fascism: Wales and the Spanish Civil War* (Londres, Lawrence and Wishart, 1984. 304 pp.); y Robert Stradling *Wales and the Spanish Civil War.*

The Dragon's Dearest Cause (Cardiff, Wales University Press, 2004. 253 pp.).

Finalmente algunos estudios de carácter local o regional que se pueden comentar son el de Edmund Frow y Ruth Frow *Greater Manchester men who fought in Spain* (Manchester, Greater Manchester International Brigade Memorial Committee, 1983?. 69 pp.); el de Don Watson y John Corcoran "*An Inspiring Example*" *The North East of England and the Spanish Civil War, 1936-1939* (Newcastle: McGuffin, 1996. 86 pp.); el de Mike Cooper y Ray Parkes *We cannot park on both sides. Reading volunteers in the Spanish Civil War 1936-39* (Reading International Brigades Memorial Committee, 2000. 139 pp.); el panfleto de Bernard Barry *From Manchester to Spain* (Salford, Working Class Movement, Library, 2009. 57 pp.); o el trabajo de Chris Arman *No other way: Oxfordshire and the Spanish Civil War 1936-39* (London, Oxford International Brigade Memorial Committee, 2015. 124 pp.).

Por otro lado, no debe olvidarse que los brigadistas también tuvieron una importante presencia en la sociedad británica una vez que regresaron dada la cantidad de eventos y conmemoraciones que le realizaron; la periódica aparición en prensa, tanto local como nacional, de noticias acerca de la participación o la memorias o autobiografías de los mismos en España.

Desde España es importante la labor que se está haciendo desde el *Centro de Estudios y Documentación de las Brigadas Internacionales* dado que sus investigaciones han sido punto de partida de trabajos interesantes como *Las Cartas del Batallón Británico. Las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil Española*

por Nacho Blanes, Adrián Sánchez Castillo y Paul Quinn (Madrid, Los Libros de la Catarata, 2014. 158 pp.). Estudio quizá algo pretencioso en su título, pero que recopila unos testimonios acerca de brigadistas británicos que estuvieron luchando en España. Evidentemente en consonancia con estas fechas se comenzó a publicar en Gran Bretaña diferentes experiencias personales acerca de la guerra civil, a la cual se hará referencia en el último punto de este texto. Otro título estudiado en España acerca de los brigadistas británicos ha sido el trabajo de Antonio R. Celada, Manuel Gonzáles de la Aleja y Manuel Pastor García *Los brigadistas de habla inglesa y la Guerra Civil Española* (Salamanca, Almar, 2006. 501 pp.) aunque este último de manera más amplia recogiendo a todos los brigadistas de habla inglesa lo que lleva a cabo es una visión de estos a través del cine o la literatura aunque no es un libro exclusivo de los brigadistas dado que recoge referencia a Orwell y Koestler que no lo fueron.

3.- EL MUNDO DE LA POLÍTICA ENTRE ESPAÑA Y GRAN BRETAÑA

El campo de la relaciones políticas entre "las Españas" y Gran Bretaña durante el conflicto civil es uno de los más importantes para comprender la complejidad que tiene el conflicto español en el contexto de las relaciones internacionales de la Europa de Entreguerras. Desde el número 10 de *Downing Street* se tomaron muchas de las decisiones que afectaron de manera supina a la República española.

En España el historiador que más tiempo ha dedicado a estas cuestiones ha sido Enrique Moradiellos, siendo el que más ha profundizado en la complejidad de las mismas. En primer lugar, está el trabajo de sus tesis doctoral *Neutralidad benévola: el gobierno británico y la insurrección militar española de 1936* (Oviedo, Pentafalia, 1990. 432 pp.) en el que analiza de manera pormenorizada las relaciones entre las dos Españas que entraron en conflicto y la influencia y opinión que Gran Bretaña tuvo sobre ellas hasta noviembre de 1936. Así, este trabajo se puede decir que es la primera parte de su trilogía acerca de las relaciones hispano-británicas durante la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Su siguiente estudio al respecto es un análisis completo de la complejidad de las relaciones diplomáticas entre ambos países en el conflicto fue *La perfidia de Albión. El gobierno británico y la guerra civil española* (Madrid, Siglo XXI, 1996. 414 pp.), en el cual amplía el análisis hasta la finalización del conflicto. Finalmente, y aunque no tiene que ver con el periodo que se analiza está su tercer libro al que se ha hecho referencia que es *Franco frente a Churchill. España y Gran Bretaña en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)* (Barcelona, Península, 2005. 482 pp.). Otros de sus trabajos dedicados a esta materia son: “La política británica ante la guerra civil española” (*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Hª Contemporánea, V, 1992. pp. 185-210); o “The Gentle General: The Official British Perception of General Franco during the Spanish Civil War”, en el libro editado por Paul Preston y Ann L. Mackenzie *The Republic Besieged: Civil War in Spain, 1936-1939*

(Edinburgh University Press, 1996. 324 pp.).

Siguiendo con los estudios realizados en España es fundamental la investigación de Juan Avilés Farré *Pasión y farsa. Franceses y británicos durante la guerra civil española*. (Madrid, Eudema, 1994. 229 pp.), aunque este con una mayor profusión acerca de la posición internacional que ambos países tuvieron hacia el conflicto, con la tesis central de que tuvieron una influencia de primera magnitud en el desarrollo y resultado del conflicto español, pero por “mucho más por lo que dejaron de hacer que por lo que hicieron”.

En el campo diplomático tampoco ha de olvidarse de los trabajos de Ángel Viñas, como *Al servicio de la República: diplomáticos y Guerra Civil* (Madrid, Marcial Pons, 2010. 557 pp.), que aunque no dedica un estudio concreto a las relaciones hispano-británicas sí que en sus estudios se tratan estas relaciones en el complejo periodo de la Europa de Entreguerras y desde una perspectiva más amplia de las relaciones políticas del periodo.

Por parte de la historiografía británica son importantes los trabajos de Tom Buchanan y que suponen un contrapunto a lo trabajado por Moradiellos pero desde Gran Bretaña. Su obra *Britain and Spanish Civil War* (Cambridge University Press, 1997. 241 pp.) es una buena síntesis acerca de las relaciones entre España y Gran Bretaña dado que divide sus capítulos entre los principales temas que afectaron como el gobierno, los políticos, la ayuda, los voluntarios, los intelectuales y la religión. Pero sus trabajos no han terminado aquí. Otro de sus estudios es en el que analiza la gestión que el Partido

Laborista llevó a cabo de la guerra, el cual se titula *The Spanish Civil War and the British Labour Movement* (Cambridge University Press, 2008. 250 pp.). También tiene otro libro en el que examina el impacto de la guerra en Gran Bretaña con los grupos de apoyo, la ayuda, las visitas a España... en *The Impact of the Spanish Civil War on Britain. War, Loss and Memory* (Brighton, Sussex Academic Press, 2007. 267 pp.). Entre sus artículos puede destacar: "Edge of darkness: British "Front-Line" diplomacy in the Spanish Civil War, 1936-1937" (*Contemporary European History*, 12, 2003. pp. 279-303).

Otros estudios interesantes son el Michael Alpert "Anthony Eden y la guerra de España" (*Tiempo de Historia*, 32, 1977. pp. 20-25); los trabajo de Jill Edwards "Gran Bretaña prefirió a Franco" (*Historia* 16, 20, 1977. pp. 89-98) y *The British Government and the Spanish civil War, 1936-1939*. (London, MacMillan, 1979. 280 pp.); el de Douglas Little *Malevolent Neutrality. The United States, Great Britain and the Origins of the Spanish Civil War* (Cornell University Press, 1985. 290 pp.); el de Lewis H. Mates *The Spanish Civil War and the Left: Political Activism and the Popular Front* (Londres, Tauris Academic Studies, 2007. 292 pp.); o los artículos de Simon P. Mackenzie "The Foreign Enlistment Act and the Spanish Civil War, 1936-1939" (*Twentieth Century Britain History*, 10, 1, 1999. pp. 52-66.); y de Sarah Jackson "The British International Brigades as Labour Party dissidents" (*International Journal of Iberian Studies*, 18, 1, 2005. pp. 3-21).

Pero dentro de estas relaciones políticas también hay que tratar otros aspectos que son importantes para comprender la realidad poliédrica que

esta representó. Así, en la cuestión relativa a la ayuda que desde Gran Bretaña se prestó a ambos bandos puede verse en síntesis en las obras de Moradiellos o Buchanan, pero puede destacarse el buen estudio realizado por Jim Fyrth *The signal was Spain. The Aid Spain Movement in Britain, 1936-1939* (London, Lawrence and Wishart, 1986. pp.) ya que es un trabajo que se centra en las importantes iniciativas de ayuda británica tanto de apoyo a la población española a través muchas organizaciones que estaban coordinadas por mujeres, como por la ayuda médica que los ingleses prestaron en el conflicto. Otro trabajo suyo relacionado con lo anterior es "The Aid Spain Movement in Britain 1936-1939" (*History Workshop Journal*, 35, 1, 1993. pp. 153-164). En la cuestión de las campañas de ayuda es interesante el trabajo de Lewis H. Mates "Practical anti-fascism? The "Aid Spain" Campaigns in North East England, 1936-1939" publicado en el libro editado por Nigel Copsey y David Renton *British Fascism, the Labour Movement and the State*. (Londres, Palgrave, 2005. pp. 118-140). Asimismo, en la acción médica que la República recibió de Gran Bretaña destacan los trabado de Michael Alpert "Humanitarianism and Politics in the British. Response to the Spanish Civil War, 1936-9" (*European History Quarterly*, 14, 1984. pp. 423-440); el artículo de Paul Preston "Dos médicos y una causa: Len Crome y Reginald Saxton en las Brigadas Internacionales" (*Ayer* 56, 4, 2004. pp. 37-66); y el trabajo de Linda Palfreeman *Salud!: British volunteers in the Republican Medical Service during the Spanish Civil War, 1936-1939* (Brighton, Sussex Academic Press, 2012. 346 pp.) Finalmente, no hay que obviar que la

mujer prestó un papel fundamental. En este caso hay que destacar el interesante trabajo de Ángela Jackson *Las mujeres británicas y la guerra civil española* (Universidad de Valencia, 2010. 400 pp.), donde se avanza en el campo de los estudios de género en la Guerra Civil Española.

Otra aspecto relacionado con el mundo político británico de la época es el componente religioso. Es conocido el impacto que dentro del mundo católico tuvo el conflicto español debido a las barbaridades que realizaban bandas incontroladas asociadas a la izquierda. En Gran Bretaña estas ideas las capitalizó un personaje importante como el Cardenal Arthur Hinsley quien fue el que difundió los contenidos que defendía la Iglesia Católica de España por su país. Respecto a estas cuestiones hay que subrayar el estudio de James Flint “Must God go Fascist? English Catholic Opinion and the Spanish Civil War” (*Church History*, 56, 3, 1987. pp. 364-374); y el trabajo más actual de Ben Edwards *With God on our side. British Christian Responses to the Spanish Civil War* (Cambridge Scholar Publishing, 2013. 330 pp.).

El componente militar también se ha analizado desde la historiografía anglosajona. Campo que, como se ha dicho, los trabajos de Michael Alpert son básicos. Acerca de la importancia de la Marina Británica en el conflicto española puede destacarse el trabajo de Petter Gretton *El factor olvidado. La Marina Británica y la guerra civil española*. (Madrid, San Martín 1984. 499 pp.) cuyo estudio se enfocó en cuatro grandes objetivos: la guerra en el mar entre las dos marinas españolas; la intervención en los mares de Italia, Alemania y Rusia; la labor realizada

desde el Comité de No-Intervención londinense; y el análisis de las consecuencias de la Conferencia de Nyon en 1937. Acerca de la participación concreta de los británicos en el Jarama, la batalla que sin duda más los marcó, se pueden destacar el trabajo editado por un protagonista como Frank Graham *The battle of Jarama: the story of the British Battalion of the International Brigade's Baptisme of fire in the Spanish Civil War*. (Newcastel-upon-Tyne, 1987. 76 pp); y el de Ben Hughes *They shall not pass!. The British Battalion at Jarama: the Spanish Civil War*. (London, Osprey Publishing, 2011. 288 pp.). Finalmente también hay algún estudio acerca del aprendizaje militar que la guerra civil aportó al ejército británico. En este caso hay que destacar el trabajo del profesor de la Universidad de Salford Alaric Searle “Gran Bretaña, los ideólogos militares y la experiencia de la Guerra Civil Española (*Alcores: revista de historia contemporánea*, 4, 2007. pp. 75-99); y el estudio de Brian Armstrong “Through a Glass Darkly”; The Royal Air Force and the Lessons of the Spanish Civil War, 1936-1939”, en (*Air Power Review*, 12, 1, 2009. pp. 32-55).

A menudo cuando se trata la cuestión de las relaciones entre España e Inglaterra se analizan las relaciones políticas, la llegada de los voluntarios internacionales, los personajes políticos, pero, sin embargo, carecen de referencia a uno de los puntos de fricción que España y Gran Bretaña tienen desde hace unos siglo y que hace que sea un lazo de unión entre ambas, es decir, la colonia de Gibraltar. Más si cabe cuando esta tuvo un papel tremendamente importante a lo largo del conflicto como se puede comprobar la lectura de los estudios que se van a citar a

continuación. Así nuevamente es interesante un estudio de Michael Alpert “Gibraltar y la Guerra Civil Española” (*Studia Historica, Historia contemporánea*, 3, 1985. pp. 91-101); los estudios de José Manuel Algarbani tales como “Gibraltar y la política exterior británica en la Guerra Civil Española” (*Almoraima*, 25, 2001. pp. 403-412) o “El SIPM. El Servicio de Información del Ejército nacional en el campo de Gibraltar (1936-1939)” (*Almoraima*, 29, 2003. pp. 497-508); aunque quien más ha trabajado esta cuestión ha sido el profesor de la Universidad de Sevilla Julio Ponce. En primer lugar destaca su investigación acerca de los refugiados españoles en el Peñón durante el conflicto que publicó en 2001 en el número 25 de la revista *Almoraima* “La guerra civil española y Gibraltar. Los refugiados españoles en el Peñón” (pp. 387-402); pero todas sus investigaciones sobre este tema fraguaron definitivamente en su libro *Gibraltar y la Guerra Civil Española. Una neutralidad singular* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009. 248 pp.). Desde el la colonia británica también se han realizado algunos estudios interesantes como el de Isaac Benyunes “Gibraltar during the Spanish Civil War” (*Gibraltar Heritage Journal*, 2, 1994. pp.); los trabajos de Denis Beiso “Gibraltar and the Spanish Civil War” (*Gibraltar Heritage Journal*, 7, 2000. pp.) o “The social impact of the Spanish Civil War on Gibraltar” (*Gibraltar Heritage Journal*, 7, 2001. pp.).

Por último, acerca de las visitas que muchos británicos, sobre todo políticos laboristas, hicieron a los frentes de batalla destaca el trabajo de Hugo García “El turismo político durante la Guerra Civil: viajeros británicos y técnicas de

hospitalidad en la España republicana, 1936-1939” (*Ayer*, 64, 2006. pp. 287-308).

4.- OPINIÓN PÚBLICA, PRENSA E INTELLECTUALIDAD BRITÁNICA SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

La prensa y el mundo intelectual también tuvo un importante seguimiento en lo que se refiere a la Guerra Civil Española. Ello demuestra el impacto que el conflicto español tuvo en terreno británico, lo que incluso llevó a que un historiador como Watkins manifestase que fue el conflicto que más marcó la sociedad inglesas desde las guerra napoleónicas¹⁴³.

Las letras, a través de diferentes medios, canalizaron la creación de una opinión pública dentro de la sociedad británica. Tanto la prensa como el mundo intelectual también tendió a una polarización de opiniones que se filtró a la población y supuso la creación de parte de las ideas preconcebidas hacia el conflicto. En este campo, hay que mencionar que también contribuyó al reclutamiento de los voluntarios que lucharon en España dado el componente propagandístico de muchos de estos medios, como por ejemplo *Daily Worker*, que fue fundamental para este proceso.

En temas relacionados con el impacto del conflicto y la división que generó en la sociedad británica destaca el trabajo de Kenneth W. Watkins *Britain divided: the effect of the Spanish Civil War on british political opinion* (Londres, Thomas Nelson

¹⁴³ WATKINS, K.W. *Britain divide. The effects of the Spanish War on British Political Opinion*. Londres, Thomas Nelson & Sons, 1963. p. VII.

& Sons, 1963. 270 pp.); donde viene a analizar cuál fue la opinión y la influencia que tuvieron diferentes sectores sociales y políticos acerca de la guerra. Por otro lado, dentro de los estudios acerca de cómo la Guerra Civil Española fue calando dentro de la cultura británica que generó en diferentes grupos de soporte a los bandos del conflicto destaca *British representations of the Spanish Civil War* de Brian Shelmerdine (Manchester University Press, 2006. 185 pp.).

En España, nuevamente destacan los trabajos de Enrique Moradiellos como “Aspectos de la propaganda republicana y nacionalista en Gran Bretaña durante la Guerra Civil Española” (VVAA. *Homenaje a Carlos Cid*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1989, 436 pp.); “Una guerra civil de tinta: la propaganda republicana y nacionalista en Gran Bretaña durante el conflicto español” (*Sistema: Revista de ciencias sociales*, 164, 2001. pp. 67-97); y “Another country. Las imágenes sobre España en Gran Bretaña durante la guerra civil española” (*Historia del presente*, 11, 2008. pp. 45-60). Pero en este campo concreto también son fundamentales las investigaciones que ha realizado Hugo García con su libro *Mentiras necesarias. La batalla por la opinión británica durante la guerra civil* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008. 270 pp.) donde analizó el esfuerzo que hicieron ambos bandos para intentar influir en la opinión pública británica. Cuestión que también ha trabajado en su artículo “Seis y media docena”: la propaganda de atrocidades de la Guerra Civil y su impacto en Gran Bretaña” (*Hispania: Revista española de historia*. 67, 226, 2007. pp. 671-692).

La guerra civil española también fue un importante foco de atracción de

personas que vinieron y expresaron su creatividad acerca de los hechos que estaban ocurriendo en el suelo español. En este sentido en el caso concreto de los británicos destaca el trabajo de Valentine Cunningham *Spanish front, Writers on the Civil War* (Oxford Paperbacks, 1986. 388 pp.); el estudio de Luis Monferrer “La literatura sobre la guerra civil española y la batalla propagandística en Gran Bretaña (1936-1939)” (*Anthropos: Boletín de información y documentación*, 39, 1993. pp. 169-192), además su tesis doctoral también analizaba la producción intelectual de los emigrados españoles en el Reino Unido durante la guerra civil y el franquismo. También son interesantes, por un lado, la obra editada por Gabriel Insausti *La trinchera nostálgica: Escritores británicos en la guerra civil española* (Sevilla, Espuela de plata, 2010. 476 pp.) donde recoge una recopilación de textos literarios de diferentes autores británicos acerca del conflicto, y, por otro, el trabajo de María del Mar Palenzuela *Escritores británicos en la guerra civil española* (Universidad de Almería, 2010. 69 pp.), con la misma idea que el anterior mencionando.

Finalmente en el campo de la poesía, o mejor dicho de los poetas, pueden destacarse dos estudios: el primero de Hugh D. Ford *A poet's war: british poets and the Spanish Civil War* (London, Oxford University Press, 1965. 327 pp.); y el segundo es el libro editado por Jim Jump, Antonio Díez y David González *Hablando de Leyendas: poemas para España. Poemas escritos por brigadistas internacionales de las Islas Británicas que participaron en la guerra civil española* (Tenerife, Baile del Sol, 2009. 239 pp.) donde recopilan una serie de poemas de más de treinta y tres

voluntarios británicos que, como los mismos autores exponen, representan una poesía escrita desde el corazón, pero con la cabeza, sin ornatos innecesarios, pero con un fondo y un objetivo sólido y marcado. Autores que, a pesar de su diferente procedencia social, tenían una experiencia común: la Guerra Civil Española.

5.- LA MEMORIA ACERCA DEL CONFLICTO: PROTAGONISTAS

La actividad memorialística acerca de la guerra ha producido obras fundamentales y muy conocidas para la comprensión del conflicto como el clásico *Homage to Catalonia* de George Orwell (New York, Harcourt, Brace & Company, 1952. 232 pp.)¹⁴⁴ hasta otras de menor calado pero no menos interesante para el entendimiento del mismo. Además en esta lista están todas las que son pero siempre faltan referencias dada la complejidad de encontrar este tipo de textos en los archivos. Por ejemplo, simplemente acercándonos a *Working Class Movement Library* se pueden analizar los documentos memorialísticos de personas que lucharon como Sam Wild, Clem Beckett, Kenneth Bradbury... o acudiendo a la red en la página web del *Imperial Museum War Sound Archive* escuchar los testimonios de algunos voluntarios como Fred Copeman, Maurice Levine, Jud Colman...

Pero para acercarse a todas estas obras el historiador tiene que tener la precaución de que la realidad que muestran los protagonistas es una visión montada a través de su recuerdo donde, por lo general, se tiende a hacer una construcción idealizada, cuando no intencionada, de los hechos que se quieren reflejar. No obstante, no dejan de ser unas fuentes fundamentales para la construcción del pasado histórico.

En la organización que se hace de las obras de estas características acerca de la Guerra Civil Española hay que distinguir, tanto las obras de personajes políticos que tuvieron una cierta importancia en la decisión o gestión de las relaciones hispano-británicas en el conflicto; la de personas como el mencionado Orwell que lucharon en los campos de batalla ya sea dentro de las milicias o en las Brigadas Internacionales; y, por último, la de algunos personajes ingleses que vieron los cambios que estaban acaeciendo en España desde el terreno.

Entre los personajes políticos se pueden destacar los textos de los que tuvieron algún tipo de gestión durante los años del conflicto. Desde la perspectiva española son interesantes las memorias del embajador republicano Pablo de Azcarate tituladas *Mi embajada en Londres durante la Guerra Civil Española, 1936-1939* (Barcelona, Ariel, 1976. 403 pp.), ya que aportan desde su visión de defensa de la legalidad republicana una perspectiva crítica a la acción que el gobierno británico estaba realizando durante la guerra. La pena es que no hay una obra de carácter similar para poder comprobar la acción del Duque de Alba pese a que hay algunos estudios al respecto. También es interesante el texto de Julio

¹⁴⁴ Aunque aquí no se quedaron los trabajos de Orwell acerca de la guerra civil española. Otros textos fueron: "Eye-witness in Barcelona" (*Controversy*, August 1937. pp. 85-88); "Spilling the Spanish Beans" o "Looking back on the Spanish Civil War" que fue publicado en *England your England and other Essays* (Londres, Secker and Warburg, 1953. pp. 151-176)

Álvarez del Vayo *Freedom's Battle* (New York, Heinemann, 1940. 367 pp.); el de Salvador de Madariaga *Memorias, 1921-1936* (Madrid, Espasa-Calpe, 1974. 739 pp.); o las *Memorias políticas y de guerra* (Vol. IV. Madrid, Afrodísio Aguado, 1981. 733 pp.) de Manuel Azaña; ya que aunque son obras de carácter general también dedican un tiempo concreto a cuestiones relacionadas con España y el Reino Unido. Por otro lado, para la gestión que realizaron personajes afines a la España de Franco destaca el trabajo de Luis Bolín *España, los años vitales* (Madrid, Espasa Calpe, 1967. 267 pp.) o el de Enrique Gabana, *España-Inglaterra: Mi campaña en Inglaterra* (Barcelona, Librería Litúrgica Rafael Casulleras, 1939. 172 pp.).

En el caso británico son muchas las memorias en las que encontrar información acerca de las relaciones entre España y Gran Bretaña en el conflicto. En primer lugar, entre los principales dirigentes políticos del país pueden destacarse las publicaciones de Neville Chamberlain *The struggle for Peace* (Londres, Hutchinson, 1939. 434 pp.); la de Winston Churchill. *Step by Step 1936-1939* (Londres, Macmillan, 1943. 357 pp.); de Anthony Eden *Memorias 1923-1938* (Barcelona, Noguer, 1962. 847 pp.); de Clement Attlee *As it happened* (Londres, Heinemann, 1954. 312 pp.); de Lord Halifax *Speeches on foreign Policy, 1934-1939* (Londres, Oxford University Press, 1940. 368 pp.); las obras de Robert Gilbert Vansittart *Lessons of My Life* (Londres, Hutchinson, 1943. 236 pp.) y *The Mist Procession* (Londres, Hutchinson, 1958. 568 pp.), este último que está planteada como su autobiografía; el texto del diplomático Robert Hodgson *Spain*

reusrgent (Londres, Hutchinson, 1953. 260 pp.); el trabajo de Hugh Dalton *The Fateful Years: Memoirs 1931-1945* (Londres, Frederick Muller Ltd., 1957. 493 pp.); o el libro de la Duquesa de Atholl *Searchlight on Spain* (Londres, Penguin, 1938. 324 pp.). En otros campos también se escribió, ya fuese en contra o a favor de los que se jugaba en la guerra española, destacando los trabajos del profesor de la Universidad de Liverpool Allison E. Peers, quien además escribió varios textos interesantes al respecto en el *Bulletin of Hispanic Studies* de la misma universidad, que se titulan *The Spanish Tragedy. Dictatorship Republica and Chaos* (Londres, Methuen, 1936. 247 pp.) y *Our Debt on Spain* (Londres, Burns, Oates & Washbourne, 1938. 146 pp.); también las obras de Arthur Loveday *World War in Spain* (Londres, John Murray, 1939. 206 pp.) y *Spain 1923-1948. Civil War and World War* (Londres, Somerset, 1948. 286 pp.); el panfleto de Douglas Jerrold *Spain: impressions and reflections* (Londres, Constable, 1937. 25 pp.); o los libros de Cecil Gerarthy *The road to Madrid* (Londres, Hutchinson, 1937. 253 pp.) con William Foss escribió *The Spanish Arena* (Londres, Robert Hale, 1938. 517 pp.). Desde la perspectiva de la experiencia de la realidad que se vivía en España, sin duda, es importante el trabajo de Gerald Brenan *The Spanish Labyrinth. An account of the social and political background of the Civil War* (Londres, Cambridge University Press, 1943. 384 pp.) en el que se desarrolla un análisis de lo que ocurría en España en los años previos al conflicto. Pero no solo este sino también el de Peter Chalmers Mitchell: *My house in Malaga* (Londres, Faber & Faber, 1938. 316 pp.); o el de

Arthur Koestler *Spanish Testament* (Londres, Gollancz, 1937. 384 pp.)

En Gran Bretaña, por parte de los antiguos brigadistas el trabajo que más recorrido tuvo fue el de Bill Alexander. Este no realizó exactamente sus memorias sino un estudio acerca de los voluntarios británicos en general basándose en sus experiencias y en el contacto que tenía con muchos de sus compañeros de conflicto e ideas. El trabajo se tituló *British volunteers for liberty – Spain 1936-1939* (London, Lawrence and Wishart, 1982. 288 pp.).

Pero los protagonistas también produjeron una gran cantidad de textos de memorias acerca de su experiencia en el conflicto. Un resumen de las mismas puede ser:

-John Angus: *With the International Brigade in Spain*. Editado por Chris Wrigley (Loughborough University, 1983. 20 pp.)

-Anónimo: *In Spain with the International Brigade: a personal narrative* (Londres, Burns Oates & Washbourne, 1938. 56 pp.)

-Tommy Blommfield: *The Spanish Civil War of Tommy Bloomfield* (Fife Federation of Trade Conuncils, 2006)

-Bob Clark: *No boots to my feet: experiences of a Britisher in Spain, 1937-1938* (Stoke-on-Tent, Arc & Throstle Press, 1984. 119 pp.)

-Jud Colman: *Memories of Spain (1936-1938)* (Manchester, Link-Age, desconocida. 24 pp.)

-Bob Cooney: *Proud journey: a Spanish Civil War memoir* (Londres, Marx Memorial Library & Workers' School, 2015. 123 pp.)

-Fred Copeman: *Reason in revolt* (Londres, Blandford, 1948. 235 pp.)

-John Cornford: *A memoir*. Editado por Pat Sloan (Londres, Cape, 1938. 251 pp.)

-John Cornford: *John Cornford: understand the weapon, understand the wound. Collected writings*. Editado por Jonathan Galassi (Manchester, Carcanet Press, 2016. 204 pp.)

-Jack Coward: *Back from dead. The adventures of Jack Coward, International Brigade* (Londres, Daily Worker Press, 1939. 30 pp.)

-Frank Deegan: *There's no other way* (Liverpool, Toulouse Press, 1980. 107 pp.)

-Charles Duff: *No angel's wing. Autobiography* (London, Cobbett Press, 1947. 271 pp.)

-Peter Elstob: *Spanish Prisoner. An Extraordinary Human Document* (London, MacMillan, 1939. 320 pp.)

-Frank Graham: *Volunteer for Liberty. The Spanish Civil War. Battles of Brunete and the Aragon, by... (International Brigader)* (Newcastle upon Tyne, Frank Graham, 1999. 66 pp.)

-George Green: *Gandesa, elegy for the dead in Spain 1936-1939* (Cornwall, Green Rivers Press, 1986. 35 pp.)

-Peter Greening: *From Aberdare to Albacete: a Welsh International Brigader's memoirs of his life* (Pontypool, Warren and Pell, 2006. 160 pp.)

-Walter Gregory: *The shallow grave. A memoir of the Spanish Civil War* (Londres, Victor Gollancz, 1986. 183 pp.)

-David Guest: *A scientist fight for freedom (1911-1938)* (Londres, Lawrence & Wishart Limited, 1939. 256 pp.)

-Edward Heath: *The course of my life* (Londres, Hodder and Stoughton, 1998. 740 pp.)

-Douglas Hyde: *I believed: the autobiography of a former british communist* (Londres, Pan Books, 1953. 270 pp.)

-Peter Kemp: *Mis reflexiones sobre el conflicto. Las de un inglés en el bando de los nacionales* (León, Akron, 2009. 261 pp.) Este fue uno de los pocos británicos que luchó a favor de lo que representaba Franco.

-Laurie Lee: *A moment of War* (Londres, Viking 1991. 122 pp.) y *To war in Spain* (Londres, Penguin, 1996. 64 pp.)

-Maurice Levine: *Cheetham to Cordoba. A Manchester Man of the Thirties* (Manchester, 1984. 54 pp.)

-William Paynter: *My generation* (Londres, George and Allan and Unwin, 1972. 168 pp.)

-Esmond Romilly: *Boadilla* (Salamanca, Amarú, 2011. 260 pp.)

-John Sommerfield: *Volunteer in Spain* (New York, Knopf, 1937. 155 pp.)

-Fred Thomas: *To Tilt at Windmills: a memoir of the Spanish Civil War* (East Lansing, Michigan State University Press, 1996. 181 pp.)

-Keith Scott Watson: *Single to Spain* (Londres, Arthur Baker, 1937. 263 pp.)

-George Wheeler: *Memorias de un brigadista* (Barcelona, RBA, 2006. 165 pp.)

-Alun Menai Williams: *From Rhondda to the Ebro: The story of a Young life and its survival in the first half of the 20th Century*

(Pontypool, Warren and Peel, 2004. 184 pp.)

-Thomas Wintringham: *Un capitán inglés... en las Brigadas Internacionales* (León, Akron, 2009. 415 pp.)

Asimismo el *International Brigade Memorial Trust* y el *Imperial War Museum* recoge memorias no publicadas de algunos voluntarios como James Albrighton, David Crook, Louis Hearst, Jimmy Jump...¹⁴⁵

Algunos periodistas y corresponsales también dejaron su visión de los hechos. En este sentido destaca el trabajo de William Rust *Britons in Spain: the history of the British Battalion of the XVth International Brigade* (London, Lawrence and Wishart, 1939. 212 pp.) y también su panfleto *Spain fights for victory* (London, Communist Party of Great Britain, 1938. 16 pp.); otros textos en este campo puede ser el de Claud Cockburn: *Corresponsal en España. Frank Pitcairn*. (Salamanca, Amarú, 2012, 170 pp.); el de Geoffrey Cox. *La Defensa de Madrid* (Madrid, Oberon, 2005. 299 pp.); o el de John Langdon-Davies: *Behind The Spanish Barricades* (Londres, Secker and Warburg, 1936. 271 pp.)

Entre artículos y obras biográficas dedicadas a los personajes en el conflicto, se pueden destacar el trabajo de Rafael Rodríguez-Moñino *La misión diplomática de don Jacobo James y Falcó, Duque de Alba en la Embajada en Londres (1937-1945)* (Madrid, Castalia, 1971. 141 pp.); el de Juan Avilés Farré "Un Alba en Londres: la misión diplomática del XVII duque (1937-1945)" (*Historia Contemporánea*, 15, 1996. pp. 163-177). Sobre Tom Wintringham destacan

¹⁴⁵ <http://www.international-brigades.org.uk/content/memoirs>

los estudios de Hugh Purcell *Last English Revolutionary: Tom Wintringham 1898-1949* (Stroud, Sutton Publishing, 2004. 256 pp.); y el artículo de Luis Arias González. “El *English Captain* de Thomas Wintringham (1939): memoria y olvido de un brigadista británico” (*Studia Histórica. Historia Contemporánea*, 26, 2008. pp. 273-303.). Por otro lado, escritos biográficos acerca de algunos voluntarios se pueden destacar: el de Richard Baxell “Laurie Lee in the International Brigades: writer of fighter?” (Londres, International Brigade Memorial Trust, 2004. 22 pp.); el de Peter Stansky y William Abraham, *Journey to the frontier. Two roads to the Spanish Civil War*. (London, Constable, 1966. 430 pp.); el de Edmundo Frow y Ruth Frow: *Clem Beckett and the Oldham men who fought in Spain* (Salford, Working Class Movement, 1980. 22 pp.); el de John L. Wainwright *The last to fall. The life & letters of Ivor Hickman: an international brigadier in Spain* (Old Alresford, Open Eyes Press, 2012. 184 pp.); el de John Dickie *Geordie's story : the life of Jack Brent* (s.l., Azlan, 2012. 148 pp.); el de Kevin Ingram *Rebel: the short Life of Esmond Romilly* (Londres, Weinfeld and Nicolson, 1985. 252 pp.); y el editado por Mo Newman y Mark Newman *David H. J. Newman in Spain: 1937-38* (s.l., Mo & Mark Newman, 2012. 106 pp.)

Finalmente hay que hacer referencia al estudio editado por María del Pilar Salas Franco *Salvad España, salvad la paz: memoriales de la Guerra Civil Española en el Reino Unido e Irlanda* (Logroño: Siníndice, 2011. 394 pp.) ya que en él recoge gran cantidad de testimonios de brigadistas con sus correspondientes memoriales, monumentos o placas conmemorativas,

que aun hoy se siguen erigiendo en el Reino Unido.

--&--

Todas estas obras vienen a manifestar la importancia de Gran Bretaña en la historiografía de la Guerra Civil Española y ha de motivar para continuar avanzando para una mejor comprensión de todo el proceso histórico dado que el Reino Unido fue un actor fundamental en el contexto bélico español.

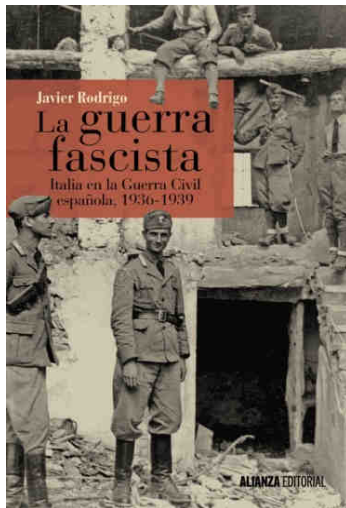
Reseñas

bibliográficas

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

RODRIGO, J.: *La guerra fascista*.

Madrid, Alianza, 2016 (367 páginas).



La guerra civil española es un conflicto que manifestó una realidad poliédrica en la que ya no solo ha de ser interpretada como un guerra exclusivamente entre españoles sino que ha de tenerse en cuenta la importancia e influencia de los componentes internacionales que afectaron al mismo y que determinaron, sin duda, sus consecuencias. Este es el caso que presenta el estudio del profesor Javier Rodrigo el cual se encuadra en el complejo análisis de las relaciones que tuvieron la España que se sublevó el 18 de julio de 1936 y la Italia fascista de Mussolini en la guerra civil. Evidentemente, este contexto de relaciones ha sido trabajado previamente por historiadores como John Coverdale, Javier Tusell o Ismael Saz Campos, de los que el autor se siente deudor, aunque lo que hace es una nueva lectura y análisis de fuentes, aportando novedades, sobre todo porque parte de hipótesis diferentes a sus predecesores a la hora de ponderar la importancia de la influencia

política, militar, social, cultural, económica... que tuvo la presencia italiana en España durante el conflicto.

Así, el argumento fundamental sobre el que basa su estudio es que, reconociendo la importancia del componente geoestratégico de la intervención italiana en España, cree que el concepto se queda corto, dado que se ha focalizado exclusivamente en el componente político-diplomático, para una explicación ontológica de la acción de los mismos. Por lo tanto, esta participación fue más rica e importante de lo que se historiográficamente se ha tratado dado que según expone “implicó tanto esfuerzos militares, económicos y humanos, que derramó tanta sangre, que rompió tantas vidas, no pudo ser el simple resultado del deseo del *Duce* por controlar el Mediterráneo Occidental. No pudo ser una razón meramente defensiva. Y no puede desligarse sin más de la naturaleza política, ideológica e identitaria que nutría el poder fascista”. Es decir, continuó un camino hacia la universalización del fascismo a través también de la influencia ideológica que el régimen italiano quería imponer sobre España a través de todos los medios disponibles que dispuso. Camino que ya se había abierto en las otras intervenciones fascistas en el exterior.

Además, parte de la idea de que la intervención italiana en España posee unas motivaciones de diversa índole y que estos fueron modificándose y adaptándose a lo largo del conflicto para amoldarse a las realidades cambiantes tanto en España, como en Italia y Europa.

El libro está estructurado con un prólogo de Ferrán Gallego que pone en reflexión un marco previo sobre el fascismo e introduce la importancia del tema; cinco capítulos; un “cierre” a modo de conclusiones; y la bibliografía correspondiente. En el primer capítulo lo que hace es argumentar que en Italia se tenía conocimiento de lo que ocurriría en España aquel 18 de julio, aunque no participase directamente en ella. Pero ello no quiere decir que no tuviese información acerca de los que iba a ocurrir en España en aquellos días del verano de 1936. Lo que *a posteriori* se convertiría en el hecho de que Italia fue el país que más implicada estuvo en el conflicto, obviando y engañando, las directrices que se venían marcando desde el Comité de No-Intervención. Además, trata de demostrar que la participación que

realizaron los italianos desde los primeros momentos en España no fue una continuación del plan inicial que se tenía en 1936, sino que fue el fracaso del mismo en el golpe de Estado que tenía apoyo de las potencias fascistas. El segundo capítulo analiza la intervención militar que llevaron los italianos hasta el desastre que tuvieron en Guadalajara. Exponiendo la crudeza de la participación del *Corpo di Truppe Volontarie* y de la aviación legionaria acción que estuvo marcada por, como en cualquier guerra, la muerte tanto en batalla como civiles a consecuencia de sus acciones. Aunque a veces se escandalizaban de la crueldad que desarrollaban los españoles en la “limpieza” de las zonas que ocupaban, de su historia no puede olvidarse la cantidad de bombardeos sobre ciudades abiertas o la masacres que realizaron sobre la huida de la población malagueña tras la caída de la ciudad en febrero de 1937. En el tercer capítulo considera la influencia política y diplomática que tuvo la España de Franco procedente de los diferentes italianos que tuvieron España como su destino, es decir lo que se analiza es el proceso de fascistización que sufrió ese “estado campamental” del que hablaría Serrano Suñer. Proceso en el que participaron tanto los diplomáticos italianos como la propia acción de la *Corpo di Truppe Volontarie* por el contacto que tenía tanto con militares como con el pueblo español. El cuarto capítulo analiza el componente de identidad que los voluntarios italianos generaron a través de su participación en el conflicto. Asimismo, a través de su recuperación memorialística recopila sus motivaciones e inquietudes alrededor del tiempo que estuvieron en España. En el quinto capítulo lo que examina son las últimas acciones de los voluntarios italianos destacando que muchas veces se pondera la participación italiana hasta Guadalajara, pero que después tomaron parte en acciones como la ocupación de Santander, en el frente de Aragón, en la ocupación de Cataluña... dado que aunque fueron reducidas paulatinamente estuvieron en España hasta la retirada de España que se realizó el 31 de mayo de 1939. Finalmente, expone un “cierre” referido a modo de conclusión acerca del intervencionismo italiano en España. En él destaca aspecto como que la participación de las tropas italianas fue mucho más importante en el terreno militar de lo que historiográficamente se ha ponderado, dado que aparte del número de voluntarios, que en estimaciones bajas supera en el doble a los aproximadamente treinta y cinco mil brigadistas internacionales, contó con medios militares, económicos, propagandísticos y políticos avalado desde la más alta instancia del gobierno italiano, es decir, el *Duce*. Y todos ello, juntos al importante componente diplomático contribuyeron a un proceso de fascistización del Estado que Franco estaba creando.

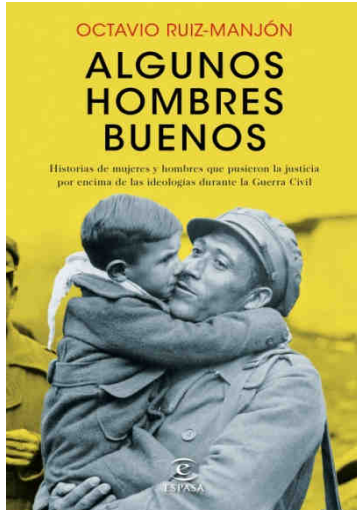
Así, al cierre del libro lo que puede extraerse es una visión tendente a la globalidad de la participación italiana en España, mirada en la importancia e influencia gracias a las fuentes consultadas por el historiador tanto en España como en Italia. Por lo tanto, lo que pretende es aportar unos nuevos planteamientos para el análisis de la intervención de la Italia fascista en una España que buscaba una idea de estado y que, aunque llegó a sus propias conclusiones, los italianos se presentaron como un posible modelo a seguir.

Carlos Pulpillo Leiva
Historiador

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

OCTAVIO RUIZ-MANJÓN: *Algunos hombres buenos*

Madrid, Espasa, 2016 (250 páginas).



La guerra civil española aun sigue despertando airadas pasiones en todos nosotros. Sigue estando de actualidad e incluso es motivo, aun hoy, de enfrentamientos. Ochenta años después. La identificación de bandos en buenos y malos, de causas en justas e injustas desdibuja y liquida esa búsqueda de visión más "profesional" que el historiador debe aportar. Y para estos efectos es destacable la obra que nos ocupa: *Algunos hombres buenos* (Espasa, 2016) en la que Octavio Ruíz-Manjón nos acerca a historias reales de personas destacadas que fuera cual fuera su color ideológico intentaron salvar a otras personas.

Nos aproxima a diferentes personajes. Militares como el coronel Escobar, quien desde su puesto en la Guardia Civil en Barcelona se mantuvo fiel a la República y fue testigo de cómo los que se autoproclamaron "defensores de la libertad y del pueblo" comenzaban una dura represión contra los golpistas que capturaban, gentes de derecha o simplemente hombres de negocios y católicos. Algo que espantaba a un hombre con una alta concepción del honor y la lealtad a la ley. Esto le llevó a actuar en defensa de la vida de muchas de estas personas siempre que pudo. Murió fusilado tras la guerra, condenado por rebelión militar, como tantos militares leales a la república que se opusieron a la verdadera rebelión.

El autor también nos cuenta el caso de otros muchos: como Julián Besteiro, quien vio horrorizado en que se convertía la ciudad de Madrid durante el conflicto; Melchor Rodríguez, que paso de ser torero y estar detenido por sus ideas a ser carcelero del bando contrario y ayudar en la medida de lo posible a muchas personas; El Dr. Juan Peset, que fue Rector de la Universidad de Valencia, hombre formado en la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) y que entró en política de la mano de Acción Republicana, el partido de Azaña, siendo diputado varias veces; Julián Marías, el gran intelectual que nos ha legado una de las mejores definiciones del porqué de la guerra civil, "*lo que no querían era convivir*", que lleva a las tesis de otros muchos autores, como el propio Luis Palacios, quién sostiene que nunca se respetaron los resultados electorales por ninguna de las diferentes corrientes ideológicas, no hubo "respeto al otro".

Marcelino Olaechea tiene también dedicado un apartado, obispo de Pamplona, desde luego no era demócrata ni republicano, pues su apoyo a los sublevados fue

destacado, pero si intentó interceder por muchos izquierdistas y republicanos, a la vez que llamó a "respetar la santa ley del perdón".

Otro destacado personaje es Manuel de Falla, quién si bien al principio de la guerra quiso mantenerse al margen de apoyar a ningún bando, más tarde si se manifestó a favor de los sublevados, al igual que aparece señalado José María Pemán. Y dentro del grupo de intelectuales también Antonio Machado y Miguel de Unamuno. No queda nada claro la intencionalidad a la hora de citar a Machado pues no se señala ninguna acción o circunstancia que si se da en los demás nombres de la obra. Por el contrario, Unamuno, que si manifestó su apoyo inicial a los sublevados como una forma de conseguir el orden y la defensa del catolicismo, cambió de posición por el cariz que iban tomando los acontecimientos y se posicionó en contra de la guerra, dejando para la posteridad su famosa frase "venceréis pero no convenceréis" en el paraninfo de la Universidad de Salamanca ante Millán-Astray, en octubre de 1936.

El autor aporta más nombres como los de Luis Lucía, Ramón Rubio o Ricardo Amor, pero entre tantos nombres sólo encontramos uno de mujer, el de Mercedes Sanz-Bachiller, viuda de Onésimo Redondo y promotora del Auxilio de Invierno, que estaba basado en el modelo de la Alemania nazi y que ayudó a muchos niños a paliar el hambre y a demostrar la superioridad logística del bando sublevado. Importantes estudios no son citados, por otra parte, sobre Sanz Bachiller, como los que el propio Luis Palacios ha llevado a cabo en su libro *El Franquismo Ordinario*, donde le dedica un capítulo. A Sanz Bachiller, en contrapartida, le restaba generosidad la obligación de hacer el saludo fascista o dedicar una oración antes de comer. En cualquier caso libró de penurias a muchísimos niños.

El autor también dedica un capítulo a las "mujeres en la sombra" en el que habla de manera general de las mujeres en la guerra civil y alude a un problema de visibilidad para justificar que no existan más testimonios acerca de mujeres, pero parece que quizás algunos ejemplos menos vagos existen como Federica Montseny, quien como ministra puso en marcha algo similar al Auxilio de Invierno pero en la zona republicana o la propia Pilar Primo de Rivera, quien el autor si menciona por las rivalidades con Sanz-Bachiller.

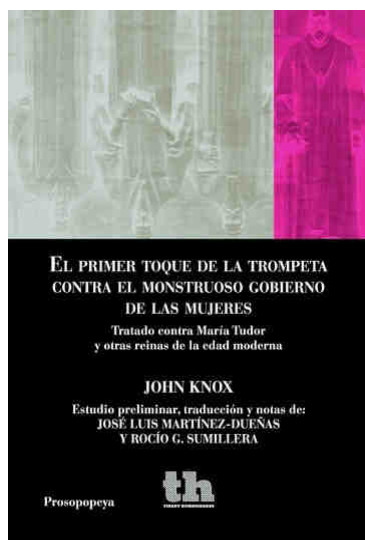
En definitiva, todos los nombres recogidos por Octavio Ruíz-Manjón son de personas notables y que destacaron por su humanidad ante el conflicto fratricida, la lucha entre esas dos Españas que, sin duda alguna, dejó en medio a muchas personas que no veían la guerra como el camino correcto y que forzados a escoger bando decidieron, desde sus posibilidades, no mirar hacia otro lado.

Pablo Martínez García
Instituto de Humanidades URJC

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

G. SUMILLERA, R Y MARTÍNEZ-DUEÑAS, J. L.: John Knox, *El primer toque de la trompeta contra el monstruoso gobierno de las mujeres*

Valencia, Tirant Humanidades, col. Prosopopeya, 2016 (184 páginas).



La producción bibliográfica sobre historia de las mujeres en la edad moderna ha aumentado prodigiosamente en los últimos años, tal como lo han señalado recientes trabajos de síntesis¹⁴⁶. No obstante, el lugar que ocupa la historia de género en el contexto de las guerras de religión que dividieron la Europa del Antiguo Régimen, se erige sobre un conocimiento bastante lacunario. Con todo, sabemos hoy que en un contexto marcado por los afrontamientos confesionales que estallaron en el seno de la cristiandad, las mujeres asumieron nuevas responsabilidades a todos los niveles de la sociedad, razón por la

que fueron víctimas de sañudas y descalificadoras invectivas por parte de moralistas, teólogos y predicadores. Sin embargo, resulta paradójico que aquella situación coyuntural que reubicó a las mujeres en la vorágine de una auténtica cruzada contra las herejías, en lo sucesivo, no les haya otorgado un merecido protagonismo.

Con la idea de colmar parte de este vacío historiográfico, Rocío G. Sumillera y José Luis Martínez-Dueñas, profesores del departamento de filología inglesa y alemana de la Universidad de Granada, han traducido por primera vez al castellano un polémico tratado del escocés John Knox (1514-1570) contra dos reinas católicas: María de Guisa (1515-1560) y María Tudor (1516-1558). Se trata de *El primer toque de la trompeta contra el monstruoso gobierno de las mujeres*, sugerente título en castellano de *The first blast of the trumpet against the monstrous regiment of women*. El tratado, hasta hoy inédito y apenas conocido en la historiografía española, va precedido de un minucioso y completísimo estudio de más de cien páginas, dividido en once capítulos que tratan de la biografía del autor, la génesis del tratado, su difusión, su recepción y su interpretación. Le sigue una extensa bibliografía, en su mayor parte anglosajona, sobre Knox, las mujeres y la teoría política en la Edad

¹⁴⁶ Así lo apunta Ma Victoria López-Cordón en su artículo “Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión”, *RevHisto*, n° 22, 2015, pp. 147-181.

moderna. Corona este pequeño trabajo un breve apéndice y un índice de nombres propios, lo que siempre resulta muy útil para lecturas posteriores.

Su autor, John Knox, conocido como el profeta del calvinismo en Escocia y padre de su iglesia (la *Kirk*), al conseguir que la reforma fuera adoptada por el Parlamento escocés en 1560, lo hizo imprimir sin indicar su autoría, en la Ginebra reformada de 1558. Por aquellos años, y al tiempo que se sucedían las sesiones en el concilio tridentino (1545-1563), la que fuera denominada por los calvinistas “la escuela de Cristo más perfecta”, se convirtió en uno de los refugios europeos de los casi mil protestantes ingleses que tuvieron que exiliarse durante el reinado de María Tudor por dos razones principales : por una parte, huían de las represalias del nuevo gobierno que acababa de adherirse a la Iglesia de Roma y, por otra parte, escapaban a las condenas previstas tras la firma de los tratados de paz de 1550, que ponían fin a las guerras anglo-escocesas. En su “dulce retiro” de Ginebra (p. 32), Knox encontró asilo político desde su llegada en 1556, escapando a una sentencia de muerte dada en Escocia, por herejía. Allí se codeó con lo más granado de la reforma y frecuentó a una preclara camarilla de exiliados escoceses (John Scory, Miles Coverdale, William Whittingham, Christopher Goodman, etc). A pesar de todo, mantuvo ciertas tiranteces con Calvino, entonces principal autoridad de la comunidad reformada de Ginebra. De hecho, todo indica que la impresión del tratado se hizo sin el consentimiento del reformador galo, ya que comprometía sus ideas y lo encaminaba hacia un conflicto de intereses en el escenario diplomático de su tiempo. No en vano, Knox era consciente del peligro que podía derivarse de la impresión de su libelo difamatorio, como lo afirma él mismo en el prólogo: “no soy tan bruto ni insensato que he dejado mi opinión de lo que el acabado de esta obra puede costarme” (p. 124).

Su manifiesta misoginia y repulsión contra la figura de la reina de Inglaterra, María Tudor, a quien describe como una “maldita Jezabel” (p. 40), no es un ejemplo aislado de fiero ataque al género femenino, sino que más bien debe incluirse en un rosario de panfletos misóginos que fueron saliendo de las prensas europeas a lo largo del siglo XVI. Centrándose en el contexto anglosajón que se describe en la presente edición, Rocío G. Sumillera y José Luis Martínez-Dueñas han enfatizado en el hecho de que el tratado de Knox se inserta en una corriente de opinión pública contraria a la entronización de María Tudor, cuyos antecedentes se pueden rastrear en dos figuras clericales igualmente controvertidas: John Ponet o Thomas Becon. Sin embargo, como señalan los editores, los objetivos del tratado de Knox no pueden reducirse a los de un vulgar libelo misógino sino que apuntan a provocar una auténtica guerra de opinión más allá de los púlpitos,

convirtiendo en polémica religiosa un asunto de índole política que justificaba el derecho a la insurrección del pueblo contra su monarca, cuando este último no respetaba las prerrogativas de la aristocracia reformada. Knox se alineaba así junto a otros estandartes calvinistas de la teoría de la resistencia civil: Beza, Buchanam, Goodman, Mornay, Philips van Marnix o Ponet.

El sustrato revolucionario del tratado adquiere una rara dimensión en el contexto internacional, preludiando un clima de tensión política que apenas un siglo más tarde estallará con la primera revolución inglesa o *English civil war* (1641-1661). Los enfrentamientos confesionales habían abonado el terreno que terminaría configurando el perfil de los diferentes partidos. La nueva reina de Inglaterra, futura esposa de Felipe II en 1554, llegó al trono bajo la mirada recelosa de los protestantes ya que intentó por todos los medios una amarga reconciliación con la Iglesia católica; un proyecto que no pudo llevar a cabo sin la persecución y condena masiva de sus detractores religiosos. A los ojos de Knox, María I^a de Inglaterra había vendido la nación a los “papistas pestilentes y los españoles soberbios” (p. 150). Por lo tanto, partiendo de la noción de obediencia religiosa, las palabras del vehemente predicador escocés se orientaban sin vacilaciones hacia el deber de la revuelta, parafraseando un título de la historiadora francesa Arlette Jouanna¹⁴⁷ : “No temo decir que el día de la venganza que habrá de aprehender al horrible monstruo de Jezabel de Inglaterra y los que mantienen su monstruosa crueldad, ya está fijado en el Consejo del Eterno” (p.175).

No se cansaba Knox de afirmar que: “una misa es más peligrosa que diez mil hombres armados”. En sus encendidas entrevistas con María Stuart, reina de Escocia, o incluso desde el púlpito, calificó abiertamente a la Iglesia católica de ramera. Con ello, deploraba la existencia de un servicio católico privado para la reina, una actitud que generó la aparición de facciones cortesanas fuertemente radicalizadas. Su ruptura con el catolicismo de su juventud lo situó sin duda fuera del cristianismo, a pesar de su incesante búsqueda por reconstituir una sociedad eclesial, imbuida por el espíritu que insuflaba la recia austeridad del Antiguo Testamento. Los escritos que nos ha legado muestran su imposible capacidad por integrar las enseñanzas de los evangelios y por aceptar el perdón como signo distintivo del negocio de la salvación. La ferocidad y virulencia de sus intervenciones en el púlpito hicieron de él una figura clave de la intolerancia, discrepando incluso de aquellos que estaban más cerca de sus opiniones políticas y eclesiásticas. Entre sus acciones más reprobables, destaca su participación personal en la conspiración contra el

¹⁴⁷ *Le devoir de révolte : la noblesse française et la gestation de l'État moderne. 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989.

arzobispo de St-Andrews, John Hamilton, que fue asesinado junto con otros 47 católicos por celebrar misa (p. 101). Hombre influyente entre sus contemporáneos, maestro de una arrebatada y persuasiva oratoria, Knox representa en la Historia de Escocia la implacable voz de la detracción, lo que se ratifica en el estudio preliminar del presente volumen.

El concierto en solitario que dio el principal baluarte del protestantismo en Escocia con su “Primer toque de trompeta”, deja abiertas algunas interrogantes no sólo sobre la visión del poder en femenino entre las sociedades del Antiguo Régimen, sino sobre la unidad doctrinal dentro de la propia comunidad protestante, a tenor de las continuas controversias que hubo entre John Knox y los demás adeptos de la Reforma, dentro y fuera de Escocia. El caso del protestante Richard Bertie, exiliado evangelista en Polonia, es bastante elocuente al respecto. Asimismo, este trabajo incita a reflexionar sobre las prácticas editoriales y la circulación de ideas entre los protestantes: un campo de investigación que merecería un análisis comparativo a gran escala, con el orbe católico.

En conclusión, la presente edición del tratado de Knox: *El primer toque de la trompeta contra el monstruoso gobierno de las mujeres*, es un aporte intelectual inestimable en la medida en que da a conocer la amplia producción literaria que surgió de una rama de la Reforma protestante, condenada *manu militari* por la larga historia de la contrarreforma española. Aun conociendo las posiciones iconoclastas del predicador, habrían enriquecido aún más el ya generoso estudio preliminar, algunos de los retratos conocidos de Knox en forma de grabados. Estos retratos aparecen en las tres ediciones de los *Iconos*, de Teodoro de Beza (1519-1605), impresas en Ginebra entre 1580 y 1673¹⁴⁸.

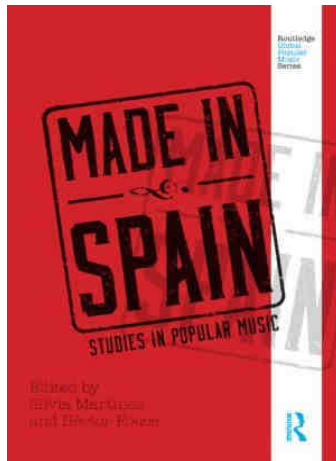
Sirva este valioso estudio de incentivo para que otros investigadores y editores continúen la meritoria tarea de rescatar textos fundamentales de la edad moderna que nos permitan analizar bajo una nueva luz, las razones religiosas de la disidencia, las raíces de la libertad de conciencia, el desarrollo de la opinión pública y, por qué no, la evolución de los modelos femeninos.

Águeda García Garrido
Universidad de Caen-Normandie

¹⁴⁸ *Théodore de Bèze*, Irena Backus (dir.), *Actes du colloque de Genève (septembre 2005)*, publiés par l’Institut de la Réformation, Genève, Droz, 2007, p. 87.

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

MARTÍNEZ, S. y FOUCE, H.: *Made in Spain. Studies in Popular Music*.
New York and London, Routledge. Taylor & Francis Group, 2013, (219 páginas).



La colección Routledge Global Popular Music Series nace con la voluntad de originar una serie de volúmenes que pretenden ser una introducción actualizada de diversas escenas de la *popular music*. Como *popular music*, en lengua inglesa, o músicas populares urbanas, como se ha traducido a menudo al castellano, se entienden todas aquellas manifestaciones musicales que se consolidaron en las formas de ocio y de mercado de las sociedades industrializadas, o para ser más claros, géneros como el pop, el rock o el swing, pero también como el jazz y el flamenco. *Made in Spain. Studies in Popular Music* inauguró esta colección con la revisión de la escena española, pero esta fue sólo la primera piedra de un edificio que también ha examinado las escenas de Italia, Japón y Brasil, y que está preparando los volúmenes dedicados a Turquía, Portugal, Francia y Grecia.

Sorprendentemente, el mundo anglosajón ha dado lugar a un corpus bastante bien armado de textos que abordan las músicas populares del ámbito español. Sin embargo, la reconstrucción de la historia de la música popular urbana en España es aún una tarea pendiente que sin duda este libro viene en cierta manera a enmendar. Para ello cuenta con autores nacionales de primera fila, procedentes del mundo académico, que abordan los géneros musicales populares más característicos del panorama español en diferentes momentos del siglo XX. El libro está escrito en inglés, dada su procedencia editorial, pero también con la voluntad de hacer comprensible a un lector anglófono las peculiaridades de una escena particularmente rica en géneros y variantes musicales, digna de ser observada por una comunidad académica tradicionalmente volcada en lo anglosajón.

Con la concatenación de los quince artículos que constituyen el libro no se pretende hacer un catálogo de estrellas, artistas, estilos y lugares, sino que además de la necesaria contextualización histórica, se añade un punto de vista sociológico y pertinentes aclaraciones de carácter musicológico. Son cuatro las secciones que articulan el volumen, cada una precedida de una breve introducción de los editores Silvia Martínez y Héctor Fouce, que firman también la presentación inicial. En dicha introducción dan cuenta del eje vertebrador de la obra, es decir, la idea de que los estilos musicales analizados son reflejo de las negociaciones que se producen a nivel social, sobre todo aquellas relativas a la identidad nacional, continuamente definida por la tensión entre la modernidad y tradición.

La primera sección, “Música popular y desafíos para la identidad nacional”, gira en torno a las identidades regionales, abordando el rock radical vasco, la nova cançó catalana, el flamenco y los festivales celtas. En estos artículos se confirma la noción de que la conformación de ciertos géneros tiene que ver con la construcción de la nación española sobre una base socio-política heterogénea, integrada por regiones con tradiciones, músicas

y realidades totalmente diferentes. En esta línea, Enrich Folch muestra un recorrido por la historia del flamenco y su resignificación en distintos lugares al contacto con otros géneros musicales, como es el caso de la rumba flamenca. Ayats y Salicru-Maltas describen las presiones que en cada momento histórico experimentan los protagonistas de la nova cançó

Por su parte, Sánchez Ekiza explica los condicionantes que llevaron a la cristalización en los años ochenta de tendencias vinculadas al punk británico en una región vasca con un alto grado de conflicto social, contrapuesto al punk hedonista que triunfaba en la capital. Campos Calvo-Sotelo defiende que la construcción mediante la música de una simbólica comunidad celta contribuyó a evitar posturas políticas más extremas en cuanto a las tendencias independentistas.

La segunda sección, “Mirando al pasado”, está consagrada a aquellos estilos musicales creados antes del advenimiento del rock’n’roll, cuya huella ha marcado las personales señas de identidad de la música hispana, en todos sus géneros, hasta nuestros días. La liberación de la mujer es un tema especialmente relevante en el clarividente artículo de la profesora Celsa Alonso sobre el teatro musical en las primeras décadas del siglo, así como en el firmado por Sílvia Martínez, donde explica cómo la copla ha sido utilizada a lo largo de las décadas para expresar la problemática de las mujeres. Igualmente, la internacionalización de los géneros musicales se pone de relieve en la propuesta de Anna Costal i Fornells, donde explora la relación con Latinoamérica y los discursos ideológicos conformados en torno a la danza cubana y la sardana catalana, y sobre todo en el texto de Ivan Iglesias a propósito del jazz en el franquismo, en el que el jazz, al principio rechazado y después usado como herramienta diplomática, da cuenta de los cambios en la política internacional del régimen.

El bloque tercero está dedicado a las músicas desarrolladas desde los años 60 y a los procesos de negociación de la modernidad. Especialmente interesante es el capítulo de Isabelle Marc en el que describe la manera en la que las influencias extranjeras poblaban el paisaje de los nuevos estilos traídos en la era pop y cómo a través de las versiones se introdujeron los nuevos ritmos, el rock’n’roll y el beat. Cronológicamente se van desarrollando los siguientes estudios, en primer lugar el de Héctor Fouce y Fernán del Vall en torno a la nueva imagen de España construida en la Movida, que de alguna forma silenció otras manifestaciones de rock urbano. Posteriormente se incluye el artículo de Gianni Ginesi sobre la música electrónica desde los años noventa y el profundo análisis de Íñigo Sánchez Fuarros sobre multiculturalidad y fusión musical, en el que se demuestra que la integración de los estilos consumidos por las comunidades migrantes no ha sido tan fluida como se ha proclamado.

Finalmente, la sección cuarta “Memoria, música e imagen” recoge aportaciones sobre la inserción de la música en los medios audiovisuales. La presencia de la música popular en el cine es un magnífico resorte para activar la memoria colectiva, en el caso de *Canciones para después de una guerra* específicamente concerniente a la codificación de la identidad colectiva durante el franquismo. También el trabajo de Julio Arce pone sobre la mesa las adaptaciones que los diferentes cantantes-actores debieron hacer ante los requerimientos del régimen, si bien señalando que no pudo ejercer un control estricto sobre las lecturas que realizaba la audiencia. Eduardo Viñuela concluye esta sección con un análisis de la música en la televisión pública, incluyendo la representación nacional mostrada por Eurovisión, lo que da idea clara de las negociaciones identitarias producidas en un medio de masas tan potente.

Cierran el volumen algunas secciones adicionales. La primera es una coda escrita por Rubén López Cano, una visión de la música de España desde el exterior con especial hincapié en la relación entre España y América Latina, y una selecta bibliografía de la música popular española, muy útil para investigadores y aficionados. Como *bonus track*, el libro aporta una entrevista al mítico Joan Manuel Serrat, en el que se le invita a hacer una retrospectiva que indudablemente toca la polémica en torno a su participación en Eurovisión y donde vierte sus opiniones sobre la situación actual de la música en nuestro país.

En definitiva, *Made in Spain* no sólo presenta el primer panorama global de la música popular española sino que ofrece al lector internacional una visión de la música de España contada por investigadores autóctonos, que permite desechar tópicos infundados y reflexionar sobre las nociones de centro y periferia en el ámbito académico. Un extraordinario paso hacia la consolidación de los estudios de músicas populares en España.

Teresa Fraile Prieto
Universidad de Extremadura

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

OLARTE MARTÍNEZ, M. (Coord. y ed.): *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*.

Baiona, Dos Acordes, 2012 (686 páginas).

Gracias a los proyectos de investigación I+D+I del Ministerio de Economía y Competitividad, hemos recibido en los últimos años interesantes ediciones sobre estudios recopilatorios de investigadores que analizan materiales musicológicos españoles bajo diferentes prismas.

Éste es el caso de la publicación que nos ocupa, editada y coordinada por la profesora de la Universidad de Salamanca, Matilde Olarte Martínez, a su vez, Investigadora Principal del Proyecto de I+D “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical” (HAR2010-15165) y de la Acción Complementaria “Perspectivas interdisciplinarias para el trabajo de campo musical en el periodo de entreguerras” (HAR2010-11690-E), que han dado origen a este libro. En el prólogo, la editora señala la interdisciplinariedad de la publicación, aunque también debe subrayarse la internacionalidad de los participantes, investigadores y colaboradores de los proyectos organizadores así como de los I+D “Identidades y procesos transculturales en la Etnomusicología española de 1900 a 1936” (HAR2008-06422-C03-01, Universidad de Oviedo) y “Fuentes del patrimonio musical en Castilla – La Mancha: recuperación, catalogación, estudio y creación de una base de datos” (HAR2010-19353, Universidad de Castilla-La Mancha). En más de seiscientas páginas se presentan veintiún trabajos analíticos y comparativos inéditos sobre Etnomusicología española en la “Colección Ensayo” de la editorial de música Dos Acordes (especializada en estudios de músicas de tradición oral), en lengua castellana y portuguesa. Como se puede comprobar por el índice, en este libro han colaborado prestigiosos profesores e investigadores de diversas universidades españolas y norteamericanas, como es el caso de los catedráticos García Laborda (pp. 17-39), Brito Barrote (pp. 210-240 y 351-379) o Gómez Muntané (pp. 320-334). Nos encontramos, por tanto, con una interesante edición que presenta entre sus páginas fuentes documentales inéditas para el estudio e investigación de la Etnomusicología española. Los veintiún trabajos se agrupan en tres grandes bloques: la composición musical y el folclore, el patrimonio musical español y portugués, y la aportación de las fuentes documentales y nuevas tecnologías aplicadas a la investigación etnomusicológica de la Península Ibérica. En este libro participan, además de los ya señalados, destacados profesores e investigadores de diversas universidades españolas y norteamericanas bajo el hilo conductor del tratamiento de la canción en el período de entreguerras y la recopilación de fuentes documentales sobre etnomusicología española antes de la dictadura franquista.

En el primer bloque, “Composición musical y folklore”, se presentan estudios analíticos y comparativos sobre la influencia de la música popular en un abanico importante de compositores, músicos y artistas internacionales que va desde Antonio Eximeno a Hugo Wolf, pasando por José Inzenga, José Martínez Tornel, Kurt Schindler, Eduardo López-Chavarri, Federico García Lorca o Vicente Salas Viu.

En el segundo bloque, “Patrimonio musical español y portugués”, con una metodología interdisciplinar, se abordan trabajos de investigación en patrimonio musical y repertorios musicales tradicionales que abarcan desde el Misterio de Elche, a los villancicos castellanos del siglo XVIII, o el repertorio sacro castellano-manchego del siglo XIX rescatado de archivos catedralicios y parroquiales, pasando por las representaciones musicales populares de Cartaya (Portugal), los repertorios de género publicados en la revista *Feminal* (1907-1917), o un análisis de las nuevas líneas de investigación proyectadas para el estudio del flamenco.

En el tercer bloque, “Fuentes documentales y nuevas tecnologías”, a través del estudio comparativo de fuentes documentales inéditas (obtenidas gracias a las recopilaciones de fuentes primarias subvencionadas por los proyectos de I+D+I citados), se analizan los trabajos de campo del compositor y musicólogo Kurt Schindler en España y Portugal, bajo la interdisciplinariedad de la documentación de archivos digitales, bases de datos internacionales, clasificación y análisis de sus epistolarios y colección de fotografías de los trabajos de campo (depositados en distintas instituciones públicas y privadas de España, Portugal y Estados Unidos) así como el estudio del contexto socioeconómico del momento que rodeó a dichas recopilaciones.

Los trabajos de este tercer bloque demuestran la aportación insustituible de Kurt Schindler a nuestro patrimonio musical, gracias a su labor de recopilación (trabajos de campo) y plasmación (grabación en discos de aluminio y fotografías) de numerosos repertorios de canciones españolas de tradición oral, comprobándose, mediante distintas fuentes documentales, el hecho de haber acercado al numeroso público de los conciertos neoyorkinos de la Schola Cantorum y de la Casa de las Españas, arreglos de canciones populares de nuestro folclore, armonizándolas y editando sus partituras para aproximar ese repertorio inédito a los oyentes y a su ámbito más cercano; con estos hechos, Schindler no sólo mostraba a los investigadores españoles coetáneos la necesidad de salvaguardar dicho repertorio, sino que también compartía con ellos la metodología empleada (como se demuestra en los tres últimos capítulos del presente libro con los datos de su epistolario, de sus corresponsales y de sus colecciones fotográficas y cuadernos de campo fruto de sus recopilaciones folklóricas por toda la península ibérica).

Los estudios aquí presentados suponen nuevas fuentes documentales, actuales, que proporcionan una visión interdisciplinar del patrimonio musical en España, mostrando así el rico acervo de cultura musical que se genera bajo las recopilaciones de campo y la tradición oral, aunando, con espíritu innovador, trabajos de investigación analíticos y comparativos, de carácter musicológico y etnomusicológico.

Gracias a los trabajos presentados sobre estas nuevas fuentes, hemos podido comprobar (en el marco de los trabajos de los proyectos de I+D+I HAR2013-48181-C2-1-R y I+D+I HAR2013-48181-C2-2-R que coordinamos desde la Institución “Milà i Fontanals” del CSIC en Barcelona, y en los últimos congresos nacionales e internacionales organizados), y se ha podido construir, posteriormente, la recepción de música española de tradición oral en la costa este norteamericana desde 1917 (adelantando así, en casi dos décadas, las fechas dadas hasta el momento). Todo ello, otorga el papel de liderazgo en este sentido a Kurt Schindler, tanto por sus estrenos (en los conciertos neoyorkinos de la Schola Cantorum, de la Casa de las Españas y de la Neighborhood Playhouse), como por sus arreglos de canciones populares de nuestro folclore, así como por las ediciones que hizo de dicho repertorio inédito en las editoriales Schirmer y Ditsons; e incluso por su música, aplicada a las representaciones dirigidas por Irene Lewisohn.

En definitiva, el libro reseñado es prueba fehaciente del tesón y esfuerzo de unos investigadores que, amparados por proyectos competitivos como los de I+D+I del MINECO, y con el acierto de editoras de música tan atinadas como Dos Acordes (que ha sabido apostar por una iniciativa no solamente ambiciosa, sino, aún más, de excelencia), presentan ahora a toda la comunidad científica interesantes resultados y nuevas fuentes para el estudio y la consulta. Por todo ello, no se puede sino agradecer su encomiable esfuerzo, tanto individual como colectivo, así como felicitar, muy especialmente, a su editora y coordinadora, la Dra. Matilde Olarte, que constituye en sí misma —y que, además, nos regala con su trabajo—, un modelo de los retos que la investigación, a día de hoy, se plantea socialmente, y ante los que el estudio científico de la música se abre paso y se proyecta, de manera decidida.

Antonio Ezquerro Esteban. Investigador Científico del CSIC.
Departamento de Ciencias Históricas- Musicología.
Institución “Milà i Fontanals”, Barcelona.

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

LEZA, J. M.; MARÍN, M. A.; CARRERAS, J. J.; TORRENTE, A.;
 WAISMAN, L.: *La música en España en el siglo XVIII*.

Colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014 (685 páginas).



La musicología hispana no ha sido pródiga en la producción de historias de la música en España (no digamos ya de historias generales de la música). Los más de treinta años transcurridos desde la aparición de la *Historia de la música española* de Alianza hacen que la aparición de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* que publica el Fondo de Cultura Económica se antoje, no sólo oportuna, sino absolutamente necesaria.

El modelo elegido por la editorial, en el que cada tomo acoge varias voces coordinadas por un editor, es quizá la única forma sensata de construir una historia hoy en día (a menos que la escriba Richard Taruskin). Pero este modelo no está exento de riesgos. Por ello, es merecedora de elogio la labor realizada por José Máximo Leza, quien ha conseguido integrar las voces de Miguel Ángel Marín, Juan José Carreras, Álvaro Torrente, Leonardo Waisman y la suya propia hasta formar un conjunto armonioso en el que cada parte mantiene su identidad particular.

Son 685 las páginas que forman este tomo, que se presenta en una cuidada edición con abundantes ejemplos musicales, ilustraciones y tablas. Utilísimo es el índice onomástico, toponímico y de obras citadas que cierra el volumen. Y muy notables resultan los pies que acompañan a las ilustraciones, que dejan de ser un mero ornamento para generar un discurso paralelo, en la línea marcada por Carl Dahlhaus en *La música en el siglo XIX*. Pero, a pesar de estos aciertos, hubiera sido deseable –en este y en los otros volúmenes– que el criterio editorial hubiera sido más generoso a la hora de permitir la inclusión de un mayor número de notas al pie, referencias bibliográficas y discográficas. Resulta inadmisibles que el peaje a pagar para llegar a un público más amplio que el de los especialistas sea la ausencia de una bibliografía general exhaustiva al final de la obra (más amplia que la pequeña bibliografía básica que aparece en la página 22). Este elemento habría terminado de redondear la obra, más aún cuando las referencias bibliográficas que aparecen al final de cada apartado son, aunque cuidadosamente seleccionadas, limitadas en su número.

Dos factores destacan en la concepción estructural de este volumen y lo convierten en una referencia para la musicología española. En primer lugar, en un contexto poco dado a los ejercicios de síntesis, esta historia articula los materiales dispersos que se han generado en los últimos años para construir una narración coherente que no renuncia a

tomar parte activa en la investigación. Y, en segundo lugar, este discurso se articula mediante una división en cuatro etapas que se aleja por igual de vacías categorías estilísticas y de añejas periodizaciones de carácter arcontológico (basadas en las cronologías de los diversos reinados), para tomar en cuenta el contexto estructural, funcional y estético en el que se produce la música.

En el primer capítulo, José Maximo Leza plantea un pórtico que establece las bases sobre las que ha de discurrir la ulterior narración cronológica. “Ilustración” y “nación” sirven como límites de una reflexión conceptual que lleva al editor a plantearse qué narrar y cómo hacerlo. Lejos de evitar el debate sobre la periodización, el autor entra de lleno en él y pone de manifiesto algunas de las cuestiones que caracterizan el periodo: la ausencia de un canon de “grandes hombres”, la natural circulación de repertorios y músicos europeos, y la coexistencia de modelos productivos y estilísticos. Por otra parte, el capítulo analiza los marcos institucionales en los que se desenvuelve la producción musical del periodo, dedicando una pormenorizada atención a los aspectos organizativos de las instituciones eclesiásticas. El apartado desemboca en un análisis de los discursos (técnicos, estéticos, historiográficos) que marcan el siglo XVIII. La visión tradicional centraba su atención en los aspectos técnicos de estos escritos, a menudo polémicos, que eran interpretados como manifestación de un enfrentamiento entre “conservadores” y “progresistas”. Frente a esta lectura, Leza recoge el testigo de investigaciones recientes y pone el foco sobre conceptos como el de opinión pública para explicar que una buena parte de esta literatura responde a la aparición de nuevas figuras como la del aficionado.

El periodo comprendido entre 1700 y 1730 es estudiado por Torrente, Marín, Carreras y Leza, quienes se ocupan de las transformaciones ocurridas en la música religiosa, en la composición organística, en la cantata y en la música dramática, respectivamente. Los cambios de estas décadas son unánimemente entendidos como continuación de un proceso iniciado durante el reinado de Carlos II. Sin embargo, mientras la música religiosa se ve intensamente afectada por la modernización técnica, el *aggiornamento* estético y la redefinición de los géneros bajo influencia italiana, la literatura organística (punto de partida del desarrollo instrumental, que Marín aborda en los siguientes capítulos) permanece sustancialmente estable. Mención aparte merece la cantata en su doble vertiente religiosa y profana, una *terra incognita* de la historiografía española cuya relevancia es puesta de manifiesto por Carreras.

José Maximo Leza y Miguel Ángel Marín interpretan los años entre 1730 y 1759 como un periodo de interacción con el contexto europeo. Scarlatti y Corelli en la música instrumental, y Farinelli y Metastasio en los géneros dramáticos, son tomados como ejes paradigmáticos de un discurso para el que la “italianización” de los géneros es un proceso de hibridación natural. Se dejan de lado viejos complejos nacionalistas que hablaban de “invasión” y decadencia para otorgar a la ópera el lugar central que le corresponde en la cultura musical del setecientos, equiparando el proceso de asimilación de la ópera italiana en España con lo ocurrido en otras partes de Europa.

De “renovación ilustrada” califican Leza y Marín el periodo entre 1759 y 1780. Continuando la lectura integradora del capítulo anterior, Marín analiza la evolución de los géneros instrumentales a partir de los espacios de interpretación (una perspectiva llamada a ofrecer importantes frutos en la investigación de los próximos años), al tiempo que sitúa a Boccherini y a Brunetti como dos importantes puntales en el desarrollo de los géneros instrumentales a nivel europeo. En paralelo, Leza teje un discurso sobre el teatro musical

en el que se trenzan la penetración renovadora de nuevos géneros como el *dramma giocoso* y los debates ilustrados sobre la utilidad de la ópera.

Las dos últimas décadas del siglo se prolongan hasta la icónica fecha de 1808 y se plantean como una vertiginosa sucesión de transformaciones. En la música instrumental, estas tienen un carácter estructural que se refleja en la natural integración de España en las redes del comercio musical europeo, en la aparición de nuevos tipos de intérpretes y públicos, y en la omnipresencia de Haydn, heraldo del clasicismo vienés. El preciosismo desplegado por Marín en su estudio de la realidad musical madrileña tiene como contrapartida un relativo oscurecimiento de las “periferias”. Sin embargo, es de justicia señalar que el grueso de los estudios sobre la música instrumental del XVIII han estado centrados en la ciudad de Madrid; una situación que, sin duda, vendrá a paliarse en los próximos años. En la música escénica, las modificaciones del sistema productivo dan lugar a una multiplicación de los géneros y a una fragmentación de los públicos. La influencia de la política sobre el teatro se acentúa, la posibilidad de crear una ópera en castellano centra ardientes debates que anuncian el nacionalismo, y la experimentación escénica hace surgir géneros híbridos como el melólogo o el poema baile, cuya importancia no pasa inadvertida en este volumen.

La integración de las historias de la música en España y en Hispanoamérica es tan deseable como necesaria, por más que siga siendo una asignatura pendiente a uno y otro lado del Atlántico. En este sentido, valoramos muy positivamente que el libro incluya un capítulo titulado “La música en la América española”. Leonardo Waisman aborda el tema con solvencia, tomando los elementos institucionales como eje de su narración y poniendo sobre la mesa cuestiones como la relación entre los distintos grupos étnicos que conviven, se enfrentan y construyen su identidad en la América hispana a lo largo del siglo. Sin embargo, en este apartado afloran las dificultades de insertar la historia de la música en la América hispana (casi un continente entero) en una narración que parte desde la metrópoli. A nivel organizativo, el apartado se aleja de la periodización aplicada en el resto del libro; algo tal vez inevitable por estar centrado en un ámbito con una evolución propia. A nivel funcional, y a pesar del esfuerzo realizado en los otros apartados por establecer vínculos con América, el capítulo no deja de constituir un apéndice con carácter autónomo.

El gran mérito de *La música en España en el siglo XVIII* es, en definitiva, el haber construido un discurso cohesionado y una síntesis valiosa; un mosaico cuyas teselas combinan elementos institucionales, ideológicos y técnicos, se aproximan de un modo integrador a las relaciones entre España y el mundo, y permiten vislumbrar cuáles son las referencias humanas del periodo (aun sin llegar a plantear un canon en sentido estricto). El volumen es ya un texto de referencia y constituye no solo un compendio y una puesta al día de los conocimientos adquiridos, sino un documento programático que marca las líneas por las que discurrirá la investigación dieciochista en los próximos años. Por todo ello, sería deseable que conociera lo antes posible una versión en inglés. Solo así el XVIII musical estaría accesible para una comunidad internacional cada vez más interesada por la música española e iberoamericana y que, huérfana de manuales actualizados, se ve obligada a acudir a textos publicados treinta años atrás.

Alberto Hernández Mateos
Fundación Juan March

Libros

Novedades

PALACIOS BAÑUELOS, L; PRIMO JURADO, J.J.: *La Casa de Viana y la Corte española (1875-1931)*

Trébede, 2016 (224 páginas).



Este libro es fruto de la investigación en documentos de primera mano. En él se estudia el papel que los marqueses de Viana han jugado en la Historia de España y, a través de ellos, puede verse cómo funcionaba la Corte de los Borbones Alfonso XII y Alfonso XIII, con su "camarilla" y los "amigos del Rey".

El punto de arranque es el célebre escritor el duque de Rivas -la casa de Rivas es el linaje de Viana- pues su hijo, Teobaldo Saavedra y Cueto (1839-1898), será el primer marqués de Viana. Su afición a la fotografía nos permite disfrutar en este libro de magníficas instantáneas que son memoria de aquella época.

José Saavedra (1870-1927), segundo marqués de Viana, tuvo una estrecha relación con el Rey Alfonso XIII, pues fue jefe de palacio, amigo y consejero del monarca, desde 1902 hasta su fallecimiento en 1927. Este libro se ocupa de sus facetas como servidor del Rey, cortesano, aristócrata, militar, político, diplomático, agente social, terrateniente, mecenas cultural, olivarero innovador, cazador, jugador de polo o pionero de la aviación española. Y, en fin, Fausto Saavedra y Collado (1902-1980), tercer marqués de Viana, apurará los últimos años de la monarquía alfonsina e, incluso, pasará temporadas con el Rey en el exilio.

¿Qué queda hoy de los marqueses de Viana? Además del título. Detentado por el actual duque de Peñaranda, queda su patrimonio monumental y documental. Queda su palacio madrileño, espléndida residencia actual del ministro de Asuntos Exteriores, albergando las recepciones del Ministerio. Pervive la sobresaliente almazara de La Laguna (Jaén), destinada hoy a uso turístico. Existe la hermosa residencia campestre de Moratalla, con sus espectaculares jardines contruidos por Forestier. Y permanece su mansión cordobesa, el Palacio de las Rejas de Don Gómez con sus encantadores patios cordobeses, hoy museo, que alberga también el magnífico Archivo Histórico Viana.

Los historiadores Luis Palacios Bañuelos y Juan José Primo Jurado -del Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos- han logrado, a partir del análisis de documentos inéditos, conjurar rigor y amenidad ofreciendo un relato de una parte de la historia de la España de la Restauración.

INDICE

- Todo empieza con el duque de Rivas
- El marqués fotógrafo
- La España de la Restauración
- La Corte y los marqueses de Viana
- El "amigo del Rey", segundo marqués de Viana
- La "camarilla" de Alfonso XIII
- El palacio cordobés de Viana, testigo de la historia
- El Rey y la Corte se divierten en Moratalla
- Dejar hablar a la imagen
- Las grandes haciendas: Moratalla, Garcéz y La Laguna
- Los asuntos económicos
- Un nuevo tipo de nobleza: el tercer marqués de Viana
- Legados artísticos: los palacios de Viana y las armas de Boabdil
- Genealogía de los marqueses de Viana
- Notas
- Índice alfabético

HAN COLABORADO EN ESTE DOSSIER

Teresa Fraile Prieto es Licenciada en Historia del Arte, Licenciada en Historia y Ciencias de la Música y Doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca (2009) con la tesis doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Ha realizado múltiples publicaciones sobre la inserción de la música en el cine y otros medios audiovisuales, entre ellas el libro *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Diputación de Badajoz, 2010) y la coedición de *La música en el lenguaje audiovisual* (Arcibel, 2012) y *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (Universidad de Oviedo, 2015). Es profesora en la Universidad de Extremadura desde 2007 y Presidenta de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE).

Judith Helvia García Martín es Doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca (2011), licenciada en Historia del Arte y organista por el Conservatorio Superior de Castilla y León. Actualmente es profesora en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal en la Universidad de Salamanca. Gracias a una beca FPU, ha realizado estancias de investigación en centros como la Hispanic Society of America o las Universidades de Glasgow y Heidelberg. En los últimos años ha sido invitada como docente por el Instituto Queretano de la Cultura y las Artes (México) y por la UNAM. Sus líneas de investigación se centran en la música religiosa en España en los siglos XVIII y XIX, y en la música en los medios de comunicación, principalmente en televisión.

Luis Antonio González Marín es músico y Doctor en Historia (especializado en Musicología). Científico Titular en el antiguo Instituto Español de Musicología (IMF-CSIC), ha sido director de la revista *Anuario Musical* (2006-2014). Cuenta con cerca de trescientas publicaciones, centrandó su actividad investigadora en temas relacionados con el barroco musical hispánico, la relación música- texto, la relación grafía- sonoridad y la práctica musical histórica. En 1992 fundó Los Músicos de Su Alteza, conjunto especializado en la interpretación de música de los siglos XVI-XVIII, que desde entonces dirige y con el que mantiene una intensa actividad concertística y discográfica.

Juan Carlos Montoya Rubio es Doctor Europeus por la Universidad de Salamanca, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, Licenciado en Antropología y Diplomado en Magisterio (Ed. Musical). Posee diversas publicaciones en el campo de la pedagogía musical en relación con los audiovisuales (con especial incidencia en la aportación de la música cinematográfica a los procesos didácticos), la antropología de la música y la música escénica. En la actualidad imparte clases en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia.

Marco Antonio de la Ossa es maestro de educación musical, licenciado en Historia y Ciencias de la Música, con máster en gestión cultural y doctor en Bellas Artes. Su tesis doctoral *La música en la Guerra Civil Española* obtuvo el Premio de Musicología de la

SEdeM en 2009. Trabaja como maestro de educación musical en el CEIP 'Duque de Riánsares' de Tarancón (Cuenca), es profesor asociado del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Educación de Cuenca (UCLM) y dirige Estival Cuenca.

Sonsoles Ramos Ahijado es Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca y Profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal también en la Universidad de Salamanca, impartiendo docencia en la Escuela Universitaria de Educación y Turismo (Campus de Ávila), y en la Facultad de Educación de Salamanca. Es autora y coautora de diversos trabajos de investigación en los que aborda diferentes aspectos de carácter pedagógico así como la innovación educativa musical. Ha realizado varias estancias como docente e investigadora en Universidades de gran prestigio internacional en Portugal y Budapest.

Virginia Sánchez Rodríguez es Doctora en Musicología (Sobresaliente Cum Laude), Licenciada en Historia del Arte, Máster en Música Hispana, Máster en Formación de Profesorado, Experta en Gestión Cultural y Universidades Populares y Titulada Profesional en Piano. Autora de dos monografías y más de cuarenta artículos y capítulos de libro, actualmente trabaja como profesora asociada en la Universidad de Castilla-La Mancha y en la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid. Ha sido galardonada con el Premio de Investigación 2013 a la Mejor Tesis Doctoral (Fundación SGAE) y con el Premio de Investigación "Rosario Valpuesta" (Diputación de Sevilla). Sus líneas de investigación se centran en la representación musical de la mujer en el cine español del desarrollismo.

Laura Viñuela Suárez es fundadora y directora de Espora Consultoría de Género desde 2005. Licenciada en Historia y Ciencias de la Música, cursó el Programa de Estudios de Doctorado de Estudios de la Mujer de la Universidad de Oviedo. Trabaja con universidades, asociaciones, administraciones públicas y entidades culturales como experta en igualdad de género en campos diversos como el empleo, la discapacidad o las mujeres jóvenes. En los últimos años, sus líneas de trabajo se centran en el ámbito de la cultura, especialmente en la música y otros medios de comunicación. Es presidenta y fundadora de la Asociación nacional de Consultoría de Género (APCGénero) y miembro de la junta directiva de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM)

EQUIPO EDITORIAL

Todo el contenido publicado en *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* es sometido a un proceso de revisión realizado por destacados profesionales en todos los campos de las Humanidades y de la Cultura. El *Dossier* y los artículos de la sección *Miscelánea* son analizados a través del método de revisión por pares ciegos, con el fin de garantizar su calidad y rigor científico. Las reseñas bibliográficas son sometidas a una revisión simple, siempre por profesionales de igual o mayor rango que el autor.

CONSEJO ASESOR

Stanley G. Payne. Doctor en Historia y profesor emérito de la Universidad de Wisconsin-Madison (Estados Unidos). Hispanista.

Fernando Suárez Bilbao. Catedrático de Historia del Derecho en la Universidad Rey Juan Carlos (España). Rector de la Universidad Rey Juan Carlos.

José Manuel Cuenca Toribio. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Córdoba (España).

Robin Attfield. Catedrático de Filosofía en la Universidad de Cardiff (Reino Unido). Miembro del Comité de la UNESCO para ética medioambiental. Regente del Park College de Oxford.

José María García Gómez-Heras. Catedrático de Filosofía Moral y Política de la Universidad de Salamanca (España).

Manuel Alvar Ezquerro. Catedrático de Lengua Española de la Universidad Complutense de Madrid (España).

Cristóbal García Montoro. Catedrático de la Universidad de Málaga (España).

Antonio Narbona Jiménez. Catedrático de Filología Hispánica de la Universidad de Sevilla (España).

Celso Almuiña Fernández. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Valladolid (España).

Ursula Wolf. Catedrática de Ética en la Universidad de Mannheim (Alemania). Directora del Departamento de Filosofía II.

Antonio Rodríguez de las Heras. Director del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid (España).

Raffaele Rodogno. Profesor de Ética Medioambiental de la Aarhus Universitet (Dinamarca). Department of Culture and Society.

Ignacio Henares Cuéllar. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España).

Txetxu Ausin. Científico Titular en el Instituto de Filosofía del CSIC (España).
Director de la revista electrónica DILEMATA.

Patricia Córdova Abundis. Profesora Universidad de Guadalajara (México).

Desiderio Vaquerizo. Catedrático de Arqueología de la Universidad de Córdoba (España).

Fernando de Sousa. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Oporto (Portugal). Director del CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade).

José Morilla Critz. Catedrático de la Universidad de Alcalá de Henares (España).

Josefina Cuesta Bustillo. Catedrática de Universidad de Salamanca (España).

Manuel Moreno Alonso. Catedrático de la Universidad de Sevilla (España).

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ramón Morillo-Velarde Pérez. Catedrático de la Universidad Rey Juan Carlos.

Aurora Miró Domínguez. Catedrática de la Universidad Rey Juan Carlos.

Begoña Villar García. Profesora titular de la Universidad de Málaga.

José Luis Rodríguez Jiménez. Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

María José Castañeda Ordoñez. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Fernando López Mora. Profesor titular de la Universidad de Córdoba.

José María de Francisco Olmos. Profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid.

Sara Núñez de Prado Clavell. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Isabel María Pascual Sastre. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Pablo Ozcáriz Gil. Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Raúl Ramírez Ruiz. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos.

Agustín Martínez Peláez. Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Ana Vico Belmonte. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos

ADMINISTRACIÓN

Pablo Martínez García. Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos

ANTERIORMENTE PUBLICADOS...

