



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL

La política musical durante la
II **R**epública española y sus
fundamentos ideológicos
(1914-1936): **A**dolfo **S**alazar y
la **J**unta **N**acional de **M**úsica

Tesis Doctoral

Doctorado internacional

Francisco Parralejo Masa

DIRECTOR

Dr. José Máximo Leza Cruz

Salamanca, 2015

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS vii

RESUMEN (ESPAÑOL) xi

SUMMARY (ENGLISH) lii

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

1. Introducción

- 1.1. Justificación del estudio 3
- 1.2. Objetivos del estudio 8
- 1.3. Problemas del estudio y previsión de errores 9

2. Fuentes

- 2.1. Fuentes primarias 13
- 2.2. Fuentes secundarias 20

3. Estado de la cuestión

- 3.1. La difícil memoria de la II República 22
- 3.2. Continuidad y ruptura en la historiografía musical del primer franquismo 40
- 3.3. La nueva consagración de Adolfo Salazar 60
- 3.4. La entrada de nuevas corrientes 78
- 3.5. La historiografía desde los años noventa 91

4. Metodología

- 4.1. El estudio de la prensa como fuente histórica 107
- 4.2. La difícil definición del término “ideología” 114
- 4.3. Nuestro marco de trabajo 122

CAPÍTULO 1

EL SURGIMIENTO DEL MÚSICO COMO INTELLECTUAL: JOSÉ ORTEGA Y GASSET Y ADOLFO SALAZAR (1914-1931)

1. **Intelectuales, Música y Acción Política en España (1914-1931): José Ortega y Gasset y Adolfo Salazar**
 - 1.1. Intelectuales y acción política 145
 - 1.2. El acto fundacional de la nueva intelectualidad: *Vieja y nueva política* (1914) 152
2. **Los medios de legitimación del intelectual: el papel de la nueva prensa (1914-1936)**
 - 2.1. La prensa española en una perspectiva europea 163
 - 2.2. La consolidación de un *lobby* periodístico en torno a los ideales de Ortega: *El Sol y La Voz* 169
 - 2.3. La crítica musical en *El Sol y La Voz* 184
3. **Elites y masas**
 - 3.1. Ortega y la sociedad de masas 198
 - 3.2. Intelectuales, elitismo y democracia liberal 207
 - 3.3. El elitismo orteguiano en el marco del pensamiento europeo 211
 - 3.4. Un arte para minorías 221
4. **El cambio generacional como motor estético**
 - 4.1. El nuevo valor de la juventud en el pensamiento europeo 234
 - 4.2. Juventud y crítica musical 241
 - 4.3. La consagración del canon y la exclusión de los artistas jóvenes 245

CAPÍTULO 2

CONSTRUYENDO UN NUEVO CANON. LA MIRADA DE SALAZAR (1914-1936)

1. **La configuración de un discurso de ruptura: Antiacademicismo, arte nuevo y distanciamiento del Romanticismo**
 - 1.1. Antiacademicismo 274
 - 1.2. “Lo nuevo” como paradigma estético en la concepción de la historia de la música 286
 - 1.3. El ideal del arte nuevo y la (supuesta) ruptura con el Romanticismo 305
 - 1.4. Definiciones del Romanticismo en la crítica musical española 332

- 1.5. Ruptura con el mercado y acción del Estado 353
- 1.6. ¿Ruptura o continuidad? 361
- 2. Las bases de una música nueva: vanguardia, nacionalismo y neoclasicismo**
 - 2.1. La vanguardia como reacción nacionalista 376
 - 2.2. Las raíces del nacionalismo musical español: Pedrell, Falla y Salazar 387
 - 2.3. Nacionalismo musical español e hispanismo francés 403
 - 2.4. Neoclasicismo y nacionalismo musical 424
- 3. Salazar y su ideario de la nueva música nacional**
 - 3.1. Música teatral y música instrumental 450
 - 3.2. Los nombres del nuevo canon 461

CAPÍTULO 3

LAS VOCES ALTERNATIVAS AL PENSAMIENTO DE SALAZAR (1914-1936)

- 1. La polifonía de la crítica madrileña**
 - 1.1. Aspectos comunes en la crítica musical en medios alternativos a *El Sol* 483
 - 1.2. *ABC* y Ángel María Castell 486
 - 1.3. La labor de Julio Gómez y José Forns 497
 - 1.4. La alternativa que no pudo ser: José Subirá y la crítica en *El Socialista* 501
 - 1.5. Otras figuras de relevancia en la crítica musical española 507
 - 1.6. La crítica musical en la prensa cultural generalista 522
 - 1.7. Tipología de la crítica musical en una perspectiva comparada 528
- 2. Ángel María Castell, entre el eclecticismo y la reacción**
 - 2.1. El eclecticismo como bandera 536
 - 2.2. Clásicos y vanguardia 545
 - 2.3. Visiones del nacionalismo musical 557
 - 2.4. Vanguardia y revolución 559
 - 2.5. El inevitable conflicto personal entre Castell y Salazar 562
- 3. Casticismo y modernismo: las polémicas con Julio Gómez y José Subirá**
 - 3.1. Casticismo y nacionalismo en la música española 569
 - 3.2. La defensa de una estética ajena a la vanguardia: música popular vs. música para las élites 578
 - 3.3. La defensa de una estética ajena a la vanguardia: modernidad vs. Tradición 582
 - 3.4. La defensa de una estética ajena a la vanguardia: los nombres del nuevo canon 596

- 3.5. La cristalización de un férreo antagonismo personal y profesional: Subirá y Salazar 609
- 3.6. Visiones incompatibles de la historia 612
- 3.7. La cristalización y enquistamiento de la rivalidad 619
- 4. Música y raza: antisemitismo y nazismo en la crítica musical española. Adolfo Salazar frente a Ruiz Albéniz**
 - 4.1. La larga sombra del antisemitismo en España 630
 - 4.2. Víctor Ruiz Albéniz: la utilidad retórica del nazismo 637
 - 4.3. Una forma particular de antisemitismo: Adolfo Salazar 643

CAPÍTULO 4

LA LLEGADA DE LA VANGUARDIA MUSICAL AL PODER (1931-1932)

- 1. Luces y sombras de un nuevo régimen**
 - 1.1. Problemas de partida en la articulación del nuevo régimen 655
 - 1.2. República y democracia 661
- 2. La vida musical en el Madrid de la II República**
 - 2.1. La música en la educación 687
 - 2.2. Las publicaciones musicales 689
 - 2.3. Asociacionismo y patronazgo musicales 695
 - 2.4. La actividad interpretativa 698
 - 2.5. La musicología en España 703
 - 2.6. El valor social de los músicos 708
 - 2.7. El teatro musical 711
- 3. La irrupción de los intelectuales en la gestión musical de la República: la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos**
 - 3.1. Algunas consideraciones previas con respecto a la música 717
 - 3.2. *Recomendaciones* para el nuevo orden 722
 - 3.3. La Conferencia Nacional para el estudio de la crisis musical 731
 - 3.4. Primeras posiciones críticas 762
 - 3.5. Cifras, presupuestos y competencias 765
 - 3.6. La soledad del pensamiento liberal 771

CAPÍTULO 5

LA GESTIÓN POLÍTICA DE LA VANGUARDIA MUSICAL DURANTE LA II REPÚBLICA (1932-1936)

1. Creación y desarrollo del Teatro Lírico Nacional

- 1.1. Pasos preliminares 781
- 1.2. La temporada preliminar: mayo – julio de 1932 798
- 1.3. El decreto de funciones y el Congreso de la Federación de Espectáculos públicos 808
- 1.4. Presupuestos y necesidades 816
- 1.5. Los debates en torno a la programación y el control de la Junta 823
- 1.6. La primera temporada del Teatro Lírico Nacional 828

2. El hundimiento del Teatro Lírico de gestión pública

- 2.1. La conclusión de la primera temporada y la contrata con Moreno Torroba 850
- 2.2. La segunda temporada del Teatro Lírico Nacional 859
- 2.3. Las subvenciones a empresas teatrales en 1934 868
- 2.4. El festival de ópera rusa 871
- 2.5. Los festivales de música española 884
- 2.6. El cierre del proyecto de Salazar y Esplá 890
- 2.7. ¿Hacia una estructura de intervencionismo empresarial? 902
- 2.8. La vuelta (efímera) de Salazar a la gestión pública 906

3. La reforma educativa y el conflicto con el Conservatorio

- 3.1. La crítica contra la enseñanza tradicional 911
- 3.2. La relación con el Conservatorio 919
- 3.3. La propuesta de reforma de la educación musical 932

4. La gestión de los premios nacionales de música

- 4.1. Aspectos generales y primeras convocatorias 949
- 4.2. Las convocatorias de 1933 953
- 4.3. La polémica en la convocatoria de 1934 y las convocatorias finales 957

CONCLUSIONES (ESPAÑOL) 971

CONCLUSIONS (ENGLISH) 987

BIBLIOGRAFÍA 1001

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

La II República (1931-1936) constituye uno de los períodos más apasionantes y complejos de toda la historia política contemporánea de España. Nacida como sistema democrático en un momento profunda recesión económica y auge de los totalitarismos en Europa, el nuevo régimen afrontó desde sus inicios una política de reformas de enorme calado, tratando de construir los cimientos para un nuevo tipo de Estado e, incluso, un nuevo tipo de sociedad. Entre estas reformas, una de las que adquirió mayor profundidad y, hasta la fecha, ha sido menos estudiada, fue la de la infraestructura musical. Los responsables ministeriales del primer gobierno republicano trataron, por primera vez en la historia, de centralizar toda la actividad musical de la nación, con la planificación subsiguiente de todos los recursos económicos y administrativos de que debía gozar su ejercicio. Para ello crearon un nuevo organismo, la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, al que se le otorgaron unas competencias absolutas sobre todos los ámbitos en que tuviera presencia la disciplina.

Sin embargo, si bien la constitución de la Junta formaba parte de una política más amplia cuyo objetivo era reformar el ámbito cultural en su integridad, lo cierto es que en su desarrollo operaban dos elementos que resultaban del todo excepcionales. Por un lado, el nuevo organismo tenía competencia sobre todos los ámbitos del sector (desde la edición de las partituras hasta la organización de los festivales folclóricos, pasando por la subvención de entidades orquestales o el diseño la educación musical), lo que le otorgaba un enorme poder de carácter vertical

superior al de cualquier otra institución pública del período. Por otro lado, el control del organismo concedió a un grupo de autores ligados al ideario de vanguardia, el cual representaba a un grupo minoritario y ajeno a los grandes sectores de la vida musical española.

La Junta fue recibida con enormes esperanzas por parte de los distintos sectores de la vida musical. Acuciados en ese momento por una importantísima crisis económica y social, éstos creyeron ver en la Junta la cristalización de sus propias reivindicaciones particulares y el medio por el que se mejorarían de forma definitiva sus precarias condiciones laborales. Sin embargo, la labor de la Junta se desarrolló al margen de los intereses sectoriales del colectivo y con unos principios de gestión heterodoxos e ineficientes, lo que conduciría al organismo, en última instancia, a la quiebra económica. Debido a ello, los grandes sectores musicales de la nación, e incluso el mismo Ministerio que la había creado, dejaron de respaldar el proyecto y éste, a pesar de su enorme ambición inicial, se disolvió por completo tan sólo tres años después de su formación.

De acuerdo con este marco histórico, nuestro trabajo tiene un componente retrospectivo y otro prospectivo. Por un lado, en los tres primeros capítulos lanzaremos una mirada a los años previos a la República y trataremos de entender cuáles fueron los fundamentos ideológicos de los que partían los nuevos dirigentes musicales españoles, cuál era su marco de pensamiento y cuáles sus convicciones políticas y estéticas. Para ello, analizaremos el pensamiento de su principal teórico, Adolfo Salazar, así como el de otras figuras de relevancia que influyeron en el grupo, tratando de confrontar ese pensamiento con las ideologías alternativas que existían en la España del momento. Por otro lado, en los capítulos cuarto y quinto analizaremos la actuación realizada, una vez en el poder, por la Junta Nacional de Música y trataremos de entender sus modos de comportamiento en relación al marco ideológico definido previamente. Con ello, trataremos de encontrar la raíz de los problemas surgidos en su ejercicio y que, en último término, acabarían motivando su cierre definitivo en 1934.

FUENTES, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

Desde el comienzo de nuestra investigación, nuestra fuente de estudio primaria ha sido la crítica musical aparecida en la prensa nacional. Como ocurre en todas las sociedades modernas, el papel de la prensa fue esencial en todos los ámbitos de la acción política durante estos años. Sin embargo, en el caso de la música esta importancia resultó especialmente trascendente porque no existía un entramado académico o institucional donde se librasen los grandes debates intelectuales y

políticos del sector. La mayor parte de las instituciones culturales no contaban con una sección musical y tampoco se había producido una integración efectiva de la disciplina en el sistema oficial de estudios. Por tanto, desde principios de siglo, los medios de comunicación, y muy especialmente la prensa diaria, se convirtieron en los principales (si no únicos) portavoces de los distintos grupos presentes en la vida musical española.

Así, nuestro primer objeto de estudio han sido las publicaciones periódicas de carácter general y ámbito nacional presentes en el mercado español entre 1931 y 1936. De ellas se han estudiado no sólo las críticas musicales, sino también cualesquier otras secciones que contuvieran información relevante para el estudio, como los editoriales, la crítica artística y teatral, las tiras gráficas, la información económica o las crónicas parlamentarias. En segundo lugar, se ha abordado el estudio sistemático de todas las publicaciones musicales aparecidas en este periodo. Finalmente, se han analizado numerosas publicaciones esporádicas (como programas de concierto o conferencias públicas), escritos personales, monografías y, por supuesto, toda la legislación de impacto sobre el campo musical durante este período.

La cercanía histórica de nuestro objeto de estudio nos ha planteado algunos problemas a la hora de establecer un estado de la cuestión. Debido a su proximidad temporal, ha existido una clara continuidad entre las figuras analizadas en esta tesis y la bibliografía secundaria generada posteriormente, provocando en ocasiones una peligrosa confusión entre fuentes primarias y secundarias. El origen de este problema radica en la herencia intelectual de los teóricos republicanos una vez concluida la Guerra Civil. Las publicaciones realizadas entre 1940 y 1970 en el ámbito de la música contemporánea se caracterizaron esencialmente por su carácter divulgativo, en nula sintonía con la investigación musicológica europea y americana o siquiera con el rigor mínimo que estaba caracterizando el estudio de otros periodos históricos. Esas carencias acabaron propiciando la consolidación de autores de escaso rigor intelectual y aún más escasa profundidad analítica como figuras de referencia nacional y, lo que es más importante, el asentamiento indiscutido de sus análisis sobre la realidad española ante la ausencia evidente de un discurso organizado o siquiera una postura crítica disidente.

Debido a este diletantismo, la mayoría de los grandes teóricos oficiales, con Federico Sopena a la cabeza, tuvo problemas para desarrollar un discurso original, especialmente en un ámbito tan espinoso y complejo como era el de la música contemporánea. La solución que se adoptó fue volver los ojos hacia las grandes ideas desarrolladas por los teóricos españoles del período republicano. La consecuencia de este proceso fue la asimilación progresiva, y cada vez más evidente, de una concepción de la música española contemporánea que se derivaba linealmente de

los grandes autores españoles de los años treinta, entre los que se contaban José Subirá y, muy especialmente, Adolfo Salazar.

En el campo de la musicología, los nuevos métodos de la historia social se introdujeron gota a gota, de una forma muy tardía y en autores jóvenes. Por ello, el panorama historiográfico en nuestra disciplina entre las décadas de 1970 y 1990 presenta un aspecto multiforme, con tres grandes corrientes metodológicas presidiendo las publicaciones académicas: una primera fiel a la concepción enciclopédica de Subirá con reminiscencias desfiguradas del pensamiento salazariano, cuyo principal representante es Tomás Marco; una segunda renovada en lo político pero con una base documental y metodológica parcial, encabezada por Emilio Casares; y, finalmente, un conjunto de estudios renovadores que van a incorporar por vez primera técnicas rigurosas provenientes de la Historia social, representado por Gema Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno.

A partir de los estudios fundacionales anteriores, las décadas de 1990 y 2000 se han caracterizado por dos elementos fundamentales en el ámbito historiográfico: la explosión de los estudios de ámbito local y la ampliación de las perspectivas metodológicas. En el caso de nuestro ámbito de estudio, podemos apreciar una importantísima renovación en los últimos años producto de tres factores: la profesionalización de la disciplina, el diálogo más intenso con otros ámbitos de conocimiento y el abandono del estrecho marco dialéctico proveniente de la historia social. Todo ello configura un campo mucho más enriquecedor y abierto en el que se han multiplicado los estudios sobre la vida musical española contemporánea.

Sin embargo, aunque la II República ha sido objeto de numerosos estudios transversales, no contamos con un estudio específico sobre la vida musical en este periodo, y menos aún sobre la importancia de la acción política sobre la organización de la misma. Por tanto, esperamos que este trabajo venga a ocupar, siquiera modestamente, ese pequeño pero importante hueco en la historiografía contemporánea de nuestro país.

Desde el punto de vista metodológico, hay tres elementos que conviene destacar en esta investigación. El primero de ellos es que, a diferencia de lo ocurrido en distintos estudios recientes, hemos descartado la utilización de fuentes ligadas a lo que se ha dado en llamar "memoria colectiva" del período. De acuerdo con las ideas de Ricoeur, toda memoria colectiva resulta necesariamente fragmentaria, voluble, excluyente y, lo que es más importante, altamente manipulable. En el caso republicano, además, todas las memorias colectivas que permanecen vivas se encuentran brutalmente condicionadas por las categorías creadas a la sombra de la Guerra Civil (la cual ha actuado como hito fundacional de las mismas) o de discursos manipulativos realizados bajo la influencia de la política actual. Por ello, hemos

decidido evitar estas fuentes y tratar de enfocar nuestro estudio en las fuentes primarias del momento.

En segundo lugar, consideramos esencial partir de una buena base teórica en el análisis de la prensa como medio literario y político. Por ello, hemos tratado de conocer las distintas corrientes que existen en este ámbito y, tras un análisis comparativo, hemos optado por utilizar un acercamiento multifuncional según las tesis expresadas por Luc Boltanski y Laurent Thévenot. Según estos, las sociedades modernas no pueden ser consideradas en ningún aspecto, y muy especialmente en el ámbito de la valoración ideológica, bloques uniformes de pensamiento. Más bien al contrario, en toda sociedad podemos encontrar distintos órdenes de valoración, distintos marcos de apreciación y justificación social, que provocan que todos los eventos deban ser interpretados y analizados de forma múltiple. Partiendo de esta propuesta inicial, los autores identifican seis grandes marcos de juicio político por los que evaluar un acto en relación al bien común de la sociedad. Estos son el ámbito comercial, el ámbito creativo, el ámbito jerárquico, el ámbito de reputación u honor, el ámbito de valores cívicos igualitarios y el ámbito de eficiencia. Cada uno de ellos se asienta sobre unos criterios de juicio que son exclusivos e independientes, y que pueden estar en ocasiones profundamente enfrentados a los de otro modelo (un acto, por ejemplo, con un alto valor *creativo* puede tener una bajísima valoración según un criterio *igualitario* o *comercial*). Igualmente, cada uno de estos marcos de valoración posee su propia gramática, con unos códigos simbólicos exclusivos y, sobre todo, con una serie de tópicos retóricos específicos, que deben ser desenmarañados por el historiador.

Finalmente, dado que este trabajo aborda la relación entre música e ideología, hemos tratado de definir de la forma más precisa posible qué entendemos precisamente por este concepto: "ideología". Dada la complejidad polisémica del término, hemos analizado las distintas tradiciones de pensamiento que han abordado su estudio y hemos optado por una visión abierta y múltiple de la misma, en la que se incorporan elementos propios de la tradición weberiana, posmoderna y neokantiana. A ella hemos añadido elementos provenientes de las tesis económicas de la *public choice theory* con el objetivo de entender la interacción entre ideología y acción política. Así, definiremos la "ideología" como el conjunto de ideas más o menos definidas, de carácter individual y limitadamente racional, que definen una configuración conceptual de la sociedad y, muy especialmente, el ordenamiento y vertebración de su poder político, entendido éste en un sentido amplio.

Además, dado que nuestro estudio se centrará específicamente en el ámbito ideológico de los discursos musicales, trataremos para concluir de establecer las características específicas que este campo impone de forma complementaria a nuestra investigación. Así, asumiremos que, si bien la música no puede ser en ningún

caso entendida como un campo aislado y autónomo (como ha sido pretensión de gran parte de la historiografía hasta fechas muy recientes), también somos conscientes de que las atribuciones que realizamos a las obras musicales no pueden partir de convenciones totalmente arbitrarias ajenas a su propio lenguaje. Por ello, consideramos que nuestro trabajo no puede ignorar en modo alguno el estudio específico de las obras musicales, aun contextualizando en todo momento esos análisis dentro del propio marco ideológico que marca su propia creación y recepción.

CAPÍTULO 1

El primer tercio del siglo XX marcó probablemente el ápice en la influencia pública y el prestigio nacional de los intelectuales en España. La influencia de éstos fue tan destacada que incluso la II República fue denominada “República de los intelectuales” por el peso que ejercieron en su propia definición. No obstante, los intelectuales no constituían un grupo homogéneo y a la llegada de los años treinta podemos encontrar varios colectivos diferenciados bajo esta misma denominación, entre los cuales destacaron dos grupos generacionales: los ligados a 1898 y los pertenecientes a la generación de 1914.

La generación del 98 había aparecido tras la crisis finisecular, marcada por la severa impronta de la derrota contra Estados Unidos y la sensación de que el país había tocado fondo en un proceso imparable de decadencia histórica. Los intelectuales de esta generación desarrollaron, de acuerdo con este punto de partida, una visión autoconmiserativa y lastimosa de la historia patria, en la que ésta aparecía como un estado decadente y fallido, incapaz de adaptarse a los cambios históricos o de sustentar un desarrollo parejo al del resto de países europeos. La visión de estos intelectuales se caracterizó, por tanto, por su *pesimismo* existencial (“me duele España”, diría Unamuno) y por la búsqueda de una identidad nacional profundamente marcada por la idea de derrota y aislamiento.

Frente al pesimismo de la generación del 98, la generación de intelectuales de 1914 concentró sus esfuerzos en definir, no tanto los elementos que habían caracterizado el pasado de la nación, sino los que debían fundamentar su futuro. Así, aun asentados en la misma visión negativa de la historia nacional que había caracterizado a sus antecesores, los miembros de la nueva generación consideraron que lo importante no era mirar al pasado, sino construir una nación nueva, renovar todas las estructuras del país y provocar una apertura de mentalidades y creencias que permitiera integrar definitivamente a España en la modernidad europea. Y para

ello sólo había un camino, el de la ruptura definitiva con las creencias tradicionales, las formas nacionales del pasado y los sistemas políticos que la habían definido

El autor más representativo de la generación de 1914 fue, sin duda, José Ortega y Gasset. Para Ortega, la renovación nacional constituía un elemento apremiante y necesario, pero no podía ser realizado en ningún caso a partir de las instituciones tradicionales, puesto que todas ellas participaban del mismo espíritu caduco que definía al régimen imperante. Por ello, desde el comienzo de su carrera consideró que la acción pública de los intelectuales debía darse ante todo en un marco paralelo y proselitista: el de los nuevos medios de comunicación. El principal elegido para este cometido fue el periódico *El Sol*, un nuevo medio creado según los ideales orteguianos en 1917 y que pronto contó con algunas de las figuras más destacadas del país en cada ámbito del conocimiento. Junto a éste, pronto se sumó un periódico vespertino, de tono más distendido y superficial aunque de misma vocación ideológica, *La Voz*, y nuevas publicaciones periódicas, con *Revista de Occidente* a la cabeza.

De acuerdo con una línea editorial muy abierta a la difusión cultural, *El Sol* fue sin duda el medio que más decididamente apostó por una crítica musical de calidad. Ésta poseía un tamaño y una frecuencia muy superior al habitual en la prensa madrileña y se enriquecía con una amplia selección de secciones complementarias, como las reseñas de libros o partituras, los artículos de opinión, los folletones, la crítica discográfica, los anuncios de eventos nacionales e internacionales, etc. Al frente de todo ello se encontraba una figura esencial para nuestro estudio: Adolfo Salazar (1890-1958). De origen humilde y formación autodidacta, Salazar había participado muy activamente en la difusión del ideario orteguiano y ocupaba un lugar reseñable en las principales instituciones culturales de su tiempo. Junto a él, el otro gran representante del ideario de la generación del 14 en el campo musical fue Juan José Mantecón, crítico musical del periódico *La Voz*.

A la hora de elaborar su modelo de reforma social, tanto Ortega como los principales intelectuales asociados a *El Sol* concedieron una especial importancia a dos colectivos. Por un lado, la regeneración debía ser regida en todo momento por una minoría rectora: sólo con el liderazgo claro de las elites y la obediencia humilde de las masas la nación podría esperar encontrar una salida a la crisis en la que se encontraba sumida. Por otro lado, se encontraban los jóvenes: ante una sociedad moribunda y extraviada los jóvenes eran los destinados a llevar la iniciativa en el camino de la regeneración, los representantes naturales de las nuevas ideas.

En el primer caso, es importante reconocer que, si bien se mostró como una útil conceptualización dialéctica de la sociedad, lo cierto es que la estricta división orteguiana entre "minorías cultivadas" y "masas" encontró una definición más que ambigua en los propios textos del filósofo. No obstante, existen cinco ideas que

pueden ser encontradas en la mayor parte de los textos del madrileño al respecto, a saber:

- 1) Todas las sociedades se dividen necesariamente en dos grupos, *elites* y *masas*. El progreso, según el filósofo madrileño, sólo es viable cuando las segundas aceptan obedientemente todos los dictados de la primera.
- 2) No existe ningún rasgo académico, social, ideológico o formativo que garantice la adscripción a uno de los dos grupos. La pertenencia a la *elite* parte de una potencialidad vital, de un sustrato moral que no es prerrogativa de ningún grupo o clase social determinado.
- 3) El éxito entre las masas constituye un elemento claro de adscripción a las mismas. En consecuencia, existe un recelo evidente hacia los mecanismos que estructuran el sistema de libre mercado en el campo de la cultura, así como hacia los sistemas de elección democrática/abierta en el ámbito político.
- 4) Existe una contraposición clara entre la *ciencia*, propia de la *masa*, y la *cultura*, característica de la *elite*. La primera se caracteriza por la formación técnica y especializada, y encuentra su núcleo esencial en la Universidad. La segunda se define por la capacidad de reflexionar en profundidad sobre el sistema de ideas que vertebra a la sociedad y va más allá de las instituciones académicas.
- 5) El advenimiento de una sociedad de masas y, con ella, la inversión de la jerarquía que marca la senda del progreso, ha sido provocada, esencialmente, por el auge de la burguesía, clase esencialmente de masa, como grupo social dominante.

Esta visión de la sociedad, ampliamente difundida en distintos pensadores europeos del momento, influyó sustancialmente en la definición que Ortega acabaría elaborando del arte nuevo, tal y como quedó reflejada en textos como *Musicalia* (1921) y *La deshumanización del arte* (1925). En ellos, Ortega establecía una división dicotómica entre el arte nuevo y el de épocas anteriores, en analogía con su modelo bipartito de la sociedad. Así, para el filósofo el arte nuevo “tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular”. Sin embargo, lo que diferenciaba el arte nuevo del producido en épocas anteriores no era ninguna de sus características técnicas, sino un sustrato espiritual indefinido, un elemento intangible e instintivo cuya trascendencia sólo puede ser apreciada, precisamente, por las minorías selectas.

El modelo de Ortega fue expandido y elaborado por Mantecón y, sobre todo, por Salazar. Partiendo del ideario orteguiano y de los textos de otros pensadores musicales europeos del momento, el crítico musical de *El Sol* también apoyó con fuerza la distinción dicotómica de Ortega, estableciendo una delimitación estricta

entre lo que él consideraba el “arte verdadero” propio “de nuestros más inteligentes concededores” y la “estúpida greguería de la *vox populi*”, destinada únicamente a “la pacotilla casticista y la musa verdulera”. La masa, “voluble e inconsecuente”, “plebeya y de mal gusto”, fue descalificada en sus escritos como elemento desestabilizador y caprichoso, como vocinglera de lo mediocre y representante de un patriotismo desvirtuado y resentido. Consecuentemente, todo proceso de regeneración artística en la nación sólo podría encontrar cauce a través de la acción de las minorías rectoras y al margen de cualquier criterio mayoritario o colectivista.

El segundo de los grandes puntos que configuraba el pensamiento de Ortega era, como hemos señalado, la primacía de la juventud como factor de renovación de cualquier sociedad. La convicción de que la juventud representaba el verdadero motor del cambio social llevaría a Ortega a dedicar una parte ímproba de sus esfuerzos intelectuales a acuñar una teoría generacional que permitiera establecer parámetros teóricos generales sobre el enfrentamiento entre la juventud y las fuerzas establecidas. De este modo, la generación se convirtió para el filósofo en “el concepto fundamental de la historia”, en el eje motor que explicaba todos los grandes procesos de cambio en la historia de la humanidad.

En la línea de Ortega, Salazar consideraba que el choque intergeneracional no era un problema específico de la época actual, sino que suponía una constante metahistórica cuyas bases se encuentran en la propia naturaleza humana. Para el crítico, el choque intergeneracional no podía ser evitado, puesto que cada nueva generación posee una sensibilidad estética propia que sólo puede ser aprehendida por quienes pertenezcan a un rango común de edad. En consecuencia, no se trata de un problema de índole técnica, sino de sensibilidad vital, de ruptura inmanente: los “viejos” no pueden acceder a las verdades destinadas a los miembros de la nueva comunidad:

Además, Salazar criticó amargamente en sus escritos que los autores consagrados del pasado habían ido ocupando espacios cada vez mayores de la programación, cerrando con ello el espacio para las obras de nueva creación. En consecuencia, se habían reducido dramáticamente las posibilidades de estreno para autores jóvenes y, con ello, su capacidad de desarrollo artístico, laboral y personal. En esta línea, el columnista de *El Sol* no dudó en criticar que, mientras los programadores repetían una y otra vez las mismas obras, “las escasas obras de mérito real de nuestros compositores más jóvenes (...) apenas consiguen una audición cada varios años”.

Salazar y Mantecón mostraron una actitud muy combativa frente a los programadores de conciertos y los públicos mayoritarios, tratando de evitar en España el imparable proceso de estandarización de los repertorios que se estaba

viviendo simultáneamente en toda Europa. Y en esta crítica, Salazar y Mantecón tenían una más que sólida documentación a su favor. De acuerdo con las estadísticas que hemos elaborado para esta investigación, podemos destacar tres procesos históricos significativos en la evolución de las programaciones de conciertos en Madrid durante el primer tercio del siglo XX. En primer lugar, se aprecia una progresiva disminución en la variedad de las programaciones. Programadores e intérpretes optaron por recurrir sistemáticamente a un conjunto de autores y obras ya asentadas, limitando el acceso y consolidación de repertorio nuevo. En segundo lugar, podemos apreciar que la proporción de autores vivos es decreciente y cada vez más marginal, hasta llegar a situarse por debajo del 15% de todas las obras más interpretadas. Por último, se aprecia un considerable envejecimiento de los autores vivos más interpretados. En 1914 el autor vivo más joven incluido en esta estadística contaba con 32 años y, sin embargo, el más lozano en 1931 sumaba 49. La media de edad de este conjunto de autores fue creciendo y, lo que es más grave, no se dio ningún proceso de sustitución o de entrada de autores más jóvenes en las gráficas, lo que parecía justificar, al menos en líneas generales, las duras críticas de Salazar.

CAPÍTULO 2

En el capítulo anterior vimos cómo Ortega y Salazar habían desarrollado una visión exaltada de la juventud que implicaba un ataque muy duro contra las instituciones e ideas de la generación anterior. En este capítulo estudiaremos los medios discursivos por los que Salazar iba a tratar de dotar de contenido el marco genérico creado por Ortega y derribar finalmente este orden sobre el cual se habían prolongado y anquilosado las estéticas pasadas. Para ello, el crítico de *El Sol* va a realizar un ataque sistemático contra los tres cimientos que otorgaban al *establishment* su aura de intocabilidad y canonización: el sistema académico, con su estructura interna de técnicas y escuelas; el ámbito estético, con la preeminencia del paradigma wagneriano que imperaba en las salas de concierto; y el orden social, con la configuración de una estructura de mercado en la confección de programas. Igualmente, trataremos de analizar en qué medida el discurso de Salazar supuso un cambio de paradigma con respecto a los planteamientos historiográficos y estéticos anteriores y qué elementos tomó el crítico de su entorno para la elaboración de una teoría propia de la modernidad.

En el orden académico se va a producir uno de los ataques más duros por parte de la nueva generación de críticos afines a Ortega. Partiendo de la gran crítica que había dirigido el filósofo hacia la universidad y la primacía de la ciencia, *El Sol* y *La Voz* van a encabezar un discurso extremadamente agresivo contra los medios

tradicionales y, muy especialmente, contra los centros de enseñanza establecidos. Los recursos técnicos impartidos en el ámbito académico van a ser constantemente descalificados como elementos fósiles y vacuos que esconden la incapacidad para crear un arte genuino, un arte superior comprensible por las nuevas minorías. En opinión de Salazar y Mantecón, el defecto de todos los compositores académicos es similar: no son más que meros *repetidores* de elementos técnicos, de vacías fórmulas académicas sin espíritu ni personalidad. Su éxito se debe únicamente al ropaje analítico del que revisten sus obras y al uso de técnicas complejas o eruditas (con el contrapunto a la cabeza) con que invaden sus partituras. Salazar insiste en afirmar que el arte nuevo no se adapta a ninguna norma definible y, por tanto, no puede ser juzgado en base a ellas. Es por ello que sólo aquellos miembros de la nueva generación, aquellos críticos o compositores ajenos al mundo académico pero dotados de la percepción *adecuada*, pueden entenderlo y asimilarlo en su plenitud.

El segundo bloque sobre el cual se asienta la crítica de Salazar y Mantecón es el campo estético. Ambos autores trataron de descalificar por completo la estética musical del siglo XIX y su pervivencia entre los compositores de su tiempo. En esta argumentación pesaron las teorías de vanguardia desarrolladas en la Europa del momento y, muy especialmente, el pensamiento de Paul Bekker. Para Bekker, era necesaria una ruptura radical con la herencia romántica para poder alcanzar un verdadero lenguaje contemporáneo. Sin embargo, para lograrlo no cabían términos medios o posturas de compromiso: era necesario renovar todos los elementos que vertebraban, no sólo la técnica compositiva, sino la vida musical al completo. Así, había que reformar la constitución y naturaleza de los conciertos, el sistema educativo, la constitución de los públicos y la preparación de los críticos.

La defensa de un nuevo arte alejado de los patrones románticos fue así característica de numerosos autores cercanos al pensamiento de Ortega, entre los que se contaban críticos y compositores como Fernando Vela, César Arconada, Jesús Bal, Vicente Salas Viu, Juan José Mantecón o Manuel de Falla. En el caso de Salazar, sin embargo, resulta mucho más difícil hablar de una postura inequívoca acerca del Romanticismo, puesto que sus planteamientos son mucho más ricos y matizados y sufren además una evolución considerable a lo largo del tiempo. En sus primeros escritos, Salazar presenta el siglo XIX como un bloque uniforme en el que todos los compositores están unidos por un común sustrato espiritual, por un *Zeitgeist* específico que se sustenta en una cosmovisión compartida y que nace con la obra de Beethoven. El crítico contemporáneo, como Salazar, vive ya un *Zeitgeist* diferente, por lo que debe afrontar su estudio desde las coordenadas de su propio tiempo. Las obras del siglo XIX deben ser apreciadas como un precioso testimonio del pasado, como un ejemplo paradigmático de la época en la que vivieron, pero no como objeto

estético en el presente, dado que el “espíritu de la época” está cambiando definitivamente.

Esta visión del Romanticismo, en cualquier caso, convive con otra acepción en los escritos de Salazar, especialmente a partir de 1927. En los textos publicados a partir de esta fecha, Romanticismo y Clasicismo van a ser definidos como movimientos atemporales, como sustratos volitivos del ser humano que, como tales, están presente en todas las épocas. Frente al Clasicismo, movimiento que busca la estabilidad, el mantenimiento de una estética colectiva y asentada y la búsqueda de la regularidad, el Romanticismo se caracteriza por el extremismo, la ruptura con el orden y la reivindicación de la identidad individual. La lucha entre ambos movimientos es perenne, puesto que los románticos de cada momento buscan denodadamente convertirse en clásicos en el futuro y las nuevas generaciones sienten un impulso irrefrenable de afirmarse frente a sus mayores.

El tercer ámbito de acción de las críticas de Salazar y su círculo contra el *establishment* musical fue, como citamos anteriormente, el ámbito social. Siguiendo la estela de Ortega, la figura que ocupa el epicentro de las críticas estéticas y sociales de los intelectuales de *El Sol* era la del “burgués”. Los burgueses son descritos en los textos de Salazar desde una perspectiva burlona e hiriente, utilizando adjetivos insultantes o peyorativos para describir sus gustos artísticos y atacando siempre su posición de preeminencia económica como si de una tara intelectual se tratara.

El ataque contra la ideología burguesa esconde, en realidad, un componente muy fuerte de carácter comercial y económico. Para Salazar y Mantecón el origen del problema artístico de su tiempo se encuentra en la estructura mercantil de la música. Si se ha consolidado un repertorio repetitivo, arcaico, reaccionario, afirman éstos, es porque los promotores de conciertos han tenido únicamente en cuenta el gusto de los “burgueses” que sostenían económicamente sus empresas. De este modo, en lugar de atender a verdaderos criterios de arte, se han consolidado los gustos mediocres de una “plutocracia vencedora y usurpadora de todo derecho y razón” Ante esta situación, los *verdaderos* artistas y sus defensores se encuentran acorralados en un círculo imposible, dado que sufren tanto la incompreensión del público como el acoso de un sistema de mercado ajeno a todo aquello que signifique *auténtica* cultura. Sin embargo, éstos deben elevarse por encima de las convenciones sociales y, siendo conscientes de que “la adulación del público es un pecado máximo”, deben perseguir el elevado fin de la *cultura* por encima de cualquier criterio de *consumo*. Deben ser, en resumen, *artistas para artistas*.

La solución de Salazar a esta situación de marasmo es inequívoca: es necesario crear un nuevo órgano de gestión de carácter estatal, pero que no se vea sometida a ningún tipo de presión parlamentaria, institucional o económica. Su

gestión debe recaer en aquellos que conocen el *verdadero* significado del arte y, por tanto, debe quedar completamente al margen de las instituciones tradicionales. Es decir, la solución a los problemas musicales de España pasa necesariamente por la creación de un órgano que tenga en su mano la gestión completa de la producción musical y cuyo control recaiga únicamente en el grupo de intelectuales afines o designados por el crítico de *El Sol*. Así, aun recubierto por una inequívoca aura de moralidad, la demanda de Salazar tenía, inevitablemente, un componente nada oculto de totalitarismo personalista.

En cualquier caso, este ataque contra el universo musical establecido no constituyó una característica aislada de los teóricos españoles. En numerosos países de Europa se había producido un movimiento de crítica similar, el cual incluía no sólo aspectos musicales, sino también estéticos, políticos y sociales, y cuya raíz se encontraba inequívocamente en el creciente nacionalismo que vivía el continente. Así, en lugares como Francia, Hungría, Rusia o la propia España, la reacción contra el canon musical heredado partió de un rechazo explícito hacia la hegemonía cultural alemana y la necesidad de encontrar una estética que estuviera asentada exclusivamente en fuentes autóctonas. En el caso español, este pensamiento tuvo esencialmente dos fuentes: la herencia del pensamiento nacionalista de Felipe Pedrell y, sobre todo, la influencia del nacionalismo musical francés.

Para Pedrell, los atributos específicos de la verdadera música española podían encontrarse en dos fuentes primarias, profundamente mediadas la una por la otra: el folclore, entendido éste como sustrato inmaterial de la nación y, por tanto, ajeno y opuesto a cualquier forma moderna de entretenimiento lírico urbano; y la tradición histórica culta, encabezada por los autores medievales y los polifonistas del Siglo de Oro. El verdadero compositor nacional debía respetar estas fuentes y, a partir de ellas, construir una obra personal y original que pudiera, no obstante, ser reconocida internacionalmente gracias al uso de las técnicas más avanzadas en ese momento en Europa. Es decir, el ideal de la nueva música española para Pedrell sería un estilo donde se dieran cita *una* (mediada) tradición popular, ajena siempre a los movimientos de masas de carácter urbano; *una* determinada tradición culta (aquella que pudiese ser identificada inequívocamente con la nación), la genialidad individual del autor y el uso de técnicas reconocidas internacionalmente. Sólo la combinación de esos elementos: raza, personalidad y cosmopolitismo, puede llevar a la música española a encontrar una nueva edad de oro en el universo musical.

La influencia de Pedrell se consolidó a través de dos figuras de relevancia en la música española de comienzos de siglo: Manuel de Falla y Adolfo Salazar. Así, en las obras del primero podemos encontrar un uso sistemático del folclore nacional (el *cante jondo* andaluz) y la utilización de melodías y estructuras propias de la gran

tradicción culta española (la polifonía del Renacimiento o los clavecinistas dieciochescos), siempre dentro de uno de los grandes estilos internacionales del momento (el estilo francés de Debussy). Por su parte, el crítico de *El Sol* va a retomar algunas de las ideas del maestro catalán, pero también va a plantear con respecto a éste una posición menos monolítica, más matizada y compleja.

Así, Salazar comparte los términos generales de la teoría pedrelliana, defendiendo un concepto de la obra de arte como suma de atributos populares, individuales, raciales y cosmopolitas. Igualmente, rechaza taxativamente la posibilidad de que la música nacional pueda construirse a partir de los elementos del teatro popular o la zarzuela, a los que considera géneros subalternos y locales. Sin embargo, la continuidad de estos planteamientos en la obra de Salazar no significa que éste expresara una comunión absoluta con los mismos. Es más, en muchas de sus publicaciones, el crítico de *El Sol* planteó cuantiosas modificaciones y contradicciones con respecto al programa de acción de Pedrell, algunas de las cuales llegarían a provocar intensas discusiones con el mismo Manuel de Falla. Además, a medida que pasaba el tiempo, Salazar fue modificando sensiblemente las ideas de Pedrell para adaptarlas a su propia ideología, lo cual provocó una distorsión inequívoca de las ideas originales y una modificación en la recepción posterior del autor catalán, mediado a partir de entonces por la visión del crítico madrileño.

La obra de Pedrell contenía numerosas concomitancias con la tradición nacionalista francesa en aspectos tales como la reivindicación de las fuentes del pasado o la necesidad de encontrar un lenguaje que fuera a la vez acorde a las "esencias" nacionales y a un estilo internacional. De hecho, en sus escritos y composiciones, también Claude Debussy se había caracterizado por reivindicar los elementos estrictamente nacionales de la tradición francesa anterior al siglo XIX como representativos de la verdadera tradición patria. Los clavecinistas franceses se convirtieron para Debussy en la referencia artística esencial para poder crear una verdadera tradición francesa, basada en su propia historia instrumental, que pudiera ser opuesta a la técnica compositiva wagneriana y que permitiera crear un nuevo futuro alejado de la influencia germánica. Esta concepción pronto se expandió por todos los grandes pensadores del momento y así puede encontrarse, aun con matices diferenciadores, en otros autores franceses como Dukas, Satie, Roussel, Milhaud, Fauré o Ravel.

Entre todas las coordenadas ideológicas del nacionalismo francés había una, sin embargo, que resultaba especialmente importante para los autores españoles: la idea de "Unión Latina". El origen de este concepto se sitúa en la derrota del ejército de Napoleón III frente a los prusianos en 1870 y la reflexión surgida posteriormente en el seno de la *intelligentsia* francesa. Para muchos de sus máximos representantes,

como Ernest Renan o Louis Pasteur, la derrota ante la joven Alemania había sido la consecuencia de la superioridad manifiesta de la cultura, la ciencia y el sistema educativo germanos. Como consecuencia de esa sensación de inferioridad, una parte esencial de los grandes grupos culturales franceses trató de elaborar una alianza internacional, encabezado desde París, cuya principal aspiración sería, precisamente, erigirse en alternativa frente a la potencia que les acababa de derrotar.

Probablemente, la primera gran incorporación a esta alianza fue la de Rusia. No obstante, pronto otros países mediterráneos, especialmente España e Italia, se incorporaron activamente a la misma, en gran parte gracias al sentimiento de decadencia que compartían los tres países frente al nuevo poderío alemán o la pujanza del Imperio británico. Esta alianza (a la que se habría que añadir, aun intermitentemente, Rusia) se fue consolidando con el paso de los años, ofreciendo una entente internacional viable que pudiera funcionar como alternativa al poder alemán.

El impacto de esta idea de comunidad latina fue especialmente importante para España. Como afirma Émil Temime, la alianza con Francia supuso para artistas e intelectuales españoles una oportunidad extraordinaria para participar de un cosmopolitismo cultural que, hasta la fecha, les había estado vedado. Igualmente, la fuerte relación entre Francia y España desde el siglo XIX acabó constituyendo un factor esencial para la construcción del nacionalismo musical hispano en dos ámbitos interconectados.

Por un lado, la influencia de los ideales franceses llegó a España a través de los distintos hispanistas galos que abordaron el estudio de la música española del momento. El hispanismo francés había constituido una rama de estudios humanísticos crecientemente relevante desde los años finales del siglo XIX. A medida que se habían ido institucionalizando, los estudios sobre España habían ido abandonando poco a poco la visión orientalista y exótica propia del Romanticismo y, con la llegada del siglo XX, España pasó a ser vista, aun con algunas excepciones notables, como un objeto de estudio complejo que debía quedar alejado de los grandes estereotipos pasados.

No obstante, no podemos olvidar que el principal motor discursivo que justificaba y vertebraba la relación de los autores franceses con España, el concepto de "Unión Latina", partía, también en el caso musical, de un intento de construir una nueva supremacía gala frente al universo cultural germánico. Las alianzas, por tanto, entre Francia y España (con Rusia como tercer invitado) pretendían no tanto poner de manifiesto las particularidades españolas y analizar fríamente sus características, como señalar la primacía de los modelos culturales franceses, reforzando así su propio ideal de hegemonía frente a Alemania. En esta línea deben ser encuadrados

los dos estudiosos más influyentes de la música española del momento: Henri Collet y Georges Jean-Aubry.

Producto de una convocatoria del Instituto de Estudios Hispánicos, *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle* de Collet apareció en 1929 y delimitaba, ya en sus propias páginas de partida, un imaginario musical consolidado en los márgenes ideológicos de los años anteriores. Así, en sus primeras líneas, Collet ya establece tres ideas esenciales que acabarán vertebrando todo el libro. La primera de ellas es que cada nación posee unos atributos característicos, los cuales poseen un carácter inmanente y diferente de los de otras naciones. En el caso de la música, esos atributos pueden rastrearse en la cultura popular y, sobre todo, en los grandes momentos de su tradición histórica, siguiendo así el modelo instaurado por Pedrell o Debussy. En segundo lugar, Collet afirma que existe una afinidad natural entre los atributos nacionales de Rusia, Francia y España, los cuales pueden ser definidos por oposición a las características propias del universo germánico. Finalmente, se reconoce la importancia de la nueva música española (de ahí el título) pero se la sitúa en un estatus de inferioridad frente a la tradición francesa. Son los compositores e instituciones franceses los que apadrinan, protegen y difunden la música española, dotándola así de universalidad. La relación, por tanto, es fructífera para ambos pero ello no implica en absoluto que se pierda la jerarquía

Jean-Aubry, por su parte, delimitó en sus escritos los atributos nacionales españoles asociándolos a una escuela concreta, la de Manuel de Falla. Para hacerlo, además de recurrir a algunas afirmaciones metafóricas de difícil análisis, utilizaba un argumento de indudable raíz pedrelliana lo largo de toda su exposición: la importancia del compositor gaditano radica en que ha construido obras que son a la vez “modernas” y “nacionales”.

La otra vía de contacto con los ideales del nacionalismo musical francés fue la relación mantenida con músicos clave de la Península con sus colegas transpirenaicos. Entre ellos, el más importante fue, sin duda, Manuel de Falla. La devoción hacia el ideario musical debussysta no sólo se transmitió a la escritura musical del compositor gaditano, sino que también estuvo especialmente presente en sus dispersos escritos teóricos. En ellos podemos ver cómo las coordenadas del pensamiento de Debussy y sus seguidores se habían asentado de una manera definitiva en el autor andaluz, ofreciéndole las bases necesarias para su propia construcción del nacionalismo musical hispano. En opinión de Falla, Debussy había contribuido más que ningún otro autor a construir un nuevo nacionalismo español al completar “lo que el maestro Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música” y, por tanto, nadie como él podía establecer de mejor

modo las vías por las que el nacionalismo musical español podría redefinirse y encontrar su camino.

Junto con Falla, el autor que contribuyó más activamente a la difusión y afianzamiento de las teorías de este nacionalismo musical de origen francés fue Adolfo Salazar. El contacto del crítico madrileño con los medios franceses fue siempre muy estrecho y desde el mismo comienzo de su carrera Salazar ya afirmaba con rotundidad y absoluto convencimiento la primacía del movimiento encabezado por Debussy para reformar y dotar de significado a la nueva música, reforzando con ello el ideal de la comunidad latina.

De acuerdo con estos principios, tanto Falla como Salazar vieron pronto en el neoclasicismo de inspiración francesa la alternativa definitiva para poder construir un nuevo estilo musical. El neoclasicismo, como bien han constatado Richard Taruskin o Hermann Danuser, se formulaba como una vía compositiva plenamente modernista y exaltadamente nacionalista, que buscaba en la reconstrucción de un pasado inmemorial una alternativa de combate frente al omnipresente sinfonismo germano. Los compositores neoclásicos trataron de insertarse en una tradición nacional pasada, reconocida universalmente, identificándose públicamente como sus únicos y legítimos herederos. Esto les permitía, simultáneamente, trascender su más que posible condición periférica, en virtud de la respetabilidad universal de sus antecedentes, y a la vez reclamar un puesto entre las principales corrientes europeas de vanguardia por su condición innovadora y actual. Por tanto, la tan proclamada vuelta al pasado que Falla compartía con Debussy constituía un discurso encaminado no a la recuperación del repertorio pretérito, sino a la glorificación del estrictamente contemporáneo y nacional.

La evolución de Manuel de Falla hacia el estilo neoclásico partió de unas coordenadas ideológicas similares a las correspondientes a Debussy o Stravinsky, aunque siempre mediadas por el *background* ideológico de la obra de Pedrell. De este modo, el interés de Falla por la tradición pasada se bifurcó en dos ámbitos, ambos con orígenes ideológicos claramente definidos. Por un lado, se encontraba la polifonía española del Siglo de Oro. Por el otro, la tradición clavecinística de Scarlatti y su escuela. Siguiendo al pie de la letra las coordenadas ideológicas presentes en el nacionalismo musical francés, que había encumbrado a la tradición propia de Couperin y Rameau, Falla y su generación van a reclamar una vuelta al estudio de Scarlatti y Soler como máximos representantes de un estilo puramente español depurado de contaminaciones románticas, tal y como pudo verse en sus grandes obras neoclásicas: *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave*.

En el caso de Salazar, sus referencias a la necesaria búsqueda de un "nuevo clasicismo" datan de los inicios de su carrera. El crítico madrileño va a defender ya desde fechas muy tempranas la ligazón entre modernidad y nacionalismo a partir de

los ideales de un “nuevo clasicismo”, utilizando para ello términos similares a los presentes en los textos de los autores franceses o Manuel de Falla. Es más, el crítico madrileño insistía en que todas las fases de la historia buscaban encontrar un lenguaje propio, un contenido estético exclusivo y específico en el que se concentrar toda “su vida espiritual”. Este contenido era el que representa el “perfil” de cada periodo histórico y tenía un carácter “puramente intuitivo”, sólo accesible a un grupo de artistas especialmente dotados. Para Salazar, el “perfil” de la época presente estaba inequívocamente representado por la obra de Ravel y Stravinsky. Ellos representaban el prototipo de artista “liberal” que había conseguido romper con el perfil artístico anterior y adecuarse al signo de los tiempos. Por tanto, el “nuevo clasicismo” que estos compositores representaban era, inequívocamente, el movimiento que definía, en exclusiva, al mundo moderno.

Sin embargo, el neoclasicismo no es planteado en los textos de Salazar como una vuelta sin más a los recursos del pasado o a un concepto determinado de estilo musical. Ambos atributos sólo son reconocidos como legítimos cuando son utilizados por compositores que ya habían sido consagrados previamente en sus escritos o cuando se realizan de acuerdo con el espíritu rector de las elites. El neoclasicismo, en consecuencia, no era un estilo que pudiera ser adoptado por cualquier compositor y reivindicado de acuerdo a unos patrones técnicos concretos, sino que exigía la aprobación final de las minorías rectoras para que esa identificación pudiera ser finalmente reconocida y aceptada como legítima.

CAPÍTULO 3

En este capítulo analizaremos la producción literaria de los pares profesionales de Salazar, tratando de poner de manifiesto cuáles eran sus posicionamientos frente a la música nueva, el canon tradicional, el nacionalismo musical español o el resto de grandes ideas matrices del pensamiento musical de su tiempo. Analizaremos igualmente el papel de los medios de difusión en los que participaba cada uno de ellos y los modos en que el entorno periodístico del momento acabaron condicionando la relación entre el discurso musical y el discurso político. Por último, contraponaremos de manera específica el pensamiento de Salazar al de cuatro críticos de especial relevancia en su tiempo, afrontando las polémicas en que se vio envuelto cada uno de ellos en relación a su colega de *El Sol*.

El primer aspecto que cabe destacar al comparar los escritos de Salazar con los del resto de sus colegas en la prensa diaria es el muy distinto tratamiento que tenían las secciones musicales en los diferentes medios del momento. Más allá de *El*

Sol y La Voz, la crítica musical en el resto de diarios tenía un peso mucho más reducido, no contaba con regularidad o secciones complementarias y distaba de poder desarrollar un ideario tan complejo como el presente en las cabeceras de Salazar o Mantecón. En la mayoría de los medios la crítica era considerada una actividad laboral secundaria y subordinada para la cual no se requería en muchos casos una formación adecuada. De hecho, una parte sustancial de los críticos de este periodo procedían de ámbitos no relacionados con la música o del ejercicio profesionalizado del periodismo generalista. Incluso en los casos de críticos con una mayor formación cultural y musical (como José Subirá, Julio Gómez o Joaquín Turina) la crítica constituyó siempre una ocupación secundaria, subordinada en todo momento a las circunstancias de los empleos principales de cada uno de ellos.

No obstante, eso no impide que algunos de estos medios trataran de formular una teoría alternativa a la propuesta por Salazar y que, en mayor o menor medida, consiguieran alcanzar a un público considerable. Así, aun con menor visibilidad que su colega de *El Sol*, existieron varios medios con un planteamiento musical original, cuyos principios merece la pena destacar. Sin duda, los dos más importantes a este respecto fueron *El Liberal* y *El Socialista*, aunque también merecen una reseña otros medios como *ABC*, *Informaciones* o *Heraldo de Madrid*.

Julio Gómez (1886-1973), crítico del periódico *El Liberal*, y José Subirá (1882-1980), crítico del periódico *El Socialista*, fueron los únicos críticos del periodo que podían rivalizar con Salazar en nivel de formación y conocimiento histórico. Fueron además los únicos dispuestos a construir un discurso historiográfico y estético alternativo al del crítico de *El Sol*, abrazando visiones distintas de lo nacional y de la relación entre música y modernidad. Sin embargo, ninguno de los dos consiguió expandir y consolidar sus ideas en un marco político y social amplio. En ello influyó, ante todo, que no contaran con un compositor de referencia del talento y la influencia de Manuel de Falla. No obstante, hubo otros motivos de carácter discursivo y de visibilidad pública que contribuyeron también de una manera decisiva.

Julio Gómez era un compositor y académico erudito, ampliamente respetado y reconocido, que había desarrollado ya algunas ideas interesantes y bien fundamentadas acerca de la historia de la música española en la década de 1910. Sin embargo, a lo largo de su carrera no prestó una especial atención a la musicología como disciplina ni trató de realizar una labor pública de relevancia, prefiriendo centrarse en su carrera como compositor o en sus tareas como bibliotecario en el Conservatorio de Madrid. Su labor como crítico, además, no fue regular y se realizó en medios que no contaban con la trascendencia cultural de *El Sol*. Como consecuencia de ello, su visibilidad pública fue reducida y su papel en el desenvolvimiento de la vida musical española fue poco influyente.

El caso de Subirá presenta analogías y diferencias reseñables con Julio Gómez. Poseedor también de una magnífica formación intelectual, Subirá era probablemente el musicólogo más importante del Madrid del momento. Sin embargo, su hostilidad personal hacia Salazar le hizo adoptar un tono agresivo y destemplado que perjudicó en gran medida la credibilidad de su discurso. Además, Subirá no contaba con un medio de relevancia donde ejercer la crítica y, durante los años republicanos, fue constantemente castigado y aherrojado por el poder, lo que impidió que sus teorías pudieran alcanzar una mayor visibilidad.

La tensión de partida que existía entre estos autores y Salazar nacía de dos divergencias muy marcadas de ámbito metodológico y estético. Por un lado, partía de una diferencia metodológica esencial en el modo de abordar el estudio del tiempo histórico, ya fuera éste pasado o presente. Para Gómez y Subirá la historia debía entenderse como un proceso sincrónico. De acuerdo con este planteamiento, para comprender en su íntima profundidad un período histórico era necesario poner de relieve todas las manifestaciones artísticas que convivían en él, independientemente del origen o pervivencia de cada una de ellas, atendiendo ante todo a su grado de implantación y reconocimiento. Por este motivo, en su visión de la realidad musical de su tiempo ocupaban un lugar de privilegio los autores de la tradición, dado su peso en los programas de conciertos, o los grandes autores de teatro musical, a la vista de su éxito popular.

Frente a ellos, Salazar había adoptado una perspectiva esencialmente diacrónica. De acuerdo con ella, el historiador debía juzgar los elementos más destacables que existen en una sociedad buscando las constantes temporales y las líneas de continuidad que permitieran integrar ese periodo en una visión evolutiva de la historia. En consecuencia, era necesario explorar los elementos de desarrollo que estaban apareciendo en las artes y la relación que éstos mantenían con las experiencias pasadas y futuras. De este modo, los clásicos o las músicas populares tenían un papel destacable como representantes del periodo en el que desarrollaron su carrera o de los gustos presentes, pero no como elementos artísticos presentes en la evolución actual del arte, encaminada por otros derroteros.

El segundo gran elemento de disensión en las concepciones de partida de Gómez, Subirá y Salazar fue su muy distinta valoración de la música popular. Para Salazar, como vimos, los gustos de los grandes públicos debían ser puestos sistemáticamente en cuarentena y las músicas populares urbanas debían ser rechazadas como géneros contingentes y sin valor artístico. En el extremo opuesto, Julio Gómez había hecho una reivindicación expresa del valor de la música popular urbana y de los gustos mayoritarios, reclamando que los auditores fueran considerados como agentes responsables y conscientes cuya opinión era

merecedora del máximo respeto y consideración. De hecho, como director de la revista *Harmonía*, Gómez dedicó una especial atención a la divulgación del repertorio clásico entre las clases populares y defendió con entusiasmo la producción de agrupaciones musicales más cercanas a la población, como las bandas.

Subirá compartía con Gómez la defensa de lo popular frente al criterio elitista y selectivo que había caracterizado a Salazar. Por ello, es habitual encontrar en sus escritos críticas muy duras contra la arrogancia de los que se consideran "los mejores". Para Subirá, bajo esa etiqueta se encontraba únicamente un grupo de autores jactanciosos y autocomplacientes que pretendían imponer sus criterios, específicos y particulares, sin sostenerlos en criterio alguno observable. Igualmente, Subirá fue en todo momento un defensor apasionado de las agrupaciones populares, como los orfeones, las asociaciones musicales obreras o los grupos de folclore, con los cuales colaboraba asiduamente.

Probablemente, donde mejor pudo apreciarse la tensión entre estos dos criterios diferenciadores fue en los juicios públicos que los tres autores emitieron con respecto a la tonadilla como forma histórica en España y la relación que ésta debía mantener con un nuevo lenguaje nacional. Salazar defendía que en el siglo XVIII la invasión italiana había forzado la huida de las tradiciones nacionales, representadas por Scarlatti y, posteriormente Soler, hacia formas teatrales efímeras y desconectadas de la evolución del lenguaje internacional. La decadencia de la música española se había producido, por tanto, por la falta de mediación entre el elemento nacional, refugiado ahora en géneros secundarios como la tonadilla, y el lenguaje musical internacional, eclipsado por el italianismo fácil de la corte borbónica. A partir de entonces, la música española había oscilado entre un lenguaje impostado, de procedencia extranjera y sin personalidad propia, y un lenguaje nacional, aislado y empobrecido, sometido al dictamen efímero de las modas teatrales. Sólo tras una larga travesía en el desierto durante el siglo XIX, la irrupción final de Falla había permitido superar esta dicotomía y había situado de nuevo a la música española en la conjunción de tradiciones históricas cultas y estilos internacionales, revitalizando con ello de manera definitiva la savia musical nacional.

Frente a esta visión de la historia, Gómez y Subirá defendieron con vehemencia la importancia histórica e incluso estética de la tonadilla como género representativo de una valiosa tradición popular nacional. Para el primero, los maestros de la tonadilla habían sabido captar el alma de la música española, dándole forma en un género abierto y popular. Consecuentemente, éste no consideraba a la tonadilla únicamente como un género histórico que debiera ser estudiado y puesto en valor, sino también como una referencia compositiva válida y efectiva sobre la que construir la tradición musical española de su tiempo. De hecho, él mismo seleccionó

y editó diversas tonadillas para que fueran interpretadas en concierto e incluso compuso piezas con la denominación de “tonadillas”.

La producción de Julio Gómez, de este modo, se acabó convirtiendo en una alternativa casticista a considerar frente al ideario modernista de Ortega y Salazar. De hecho, ya desde los mismos inicios de su actividad como crítico, Gómez había mostrado su desacuerdo con las coordenadas ideológicas del crítico de *El Sol*, a quien acusaba de haber cedido demasiado ante corrientes extranjerizantes y, con ello, haber abandonado el lenguaje nacional. Para el crítico de *El Liberal*, casticismo e internacionalismo eran elementos contrapuestos de manera irreductible: por un lado queda lo castizo, entendido como aquello que reposa sobre el germen auténtico y asentado de la tradición lírica española; y por el otro se situaba el internacionalismo, componente compositivo que, aunque pueda ser valioso y respetado, quedaba en todo momento al margen de la verdadera tradición nacional.

Por su parte, Subirá asumió las críticas de Salazar contra la tonadilla como un desafío tanto personal como intelectual. El musicólogo catalán era, sin duda, el mayor experto en el estudio de las formas teatrales hispánicas del siglo XVIII, por lo que había acabado desarrollando un cierto sentido patrimonial del período y una orgullosa primacía en el campo que no estaba dispuesto a ver cuestionada por ninguna figura, especialmente si ésta era ajena al ámbito de la investigación histórica. Consecuentemente, Subirá protagonizó una agria polémica con Salazar a propósito de los escritos de éste sobre la tonadilla, de la cual acabó saliendo finalmente derrotado por dos motivos. Por un lado, Subirá nunca reconoció la validez intelectual de su adversario, al considerarlo un arribista sin formación académica y cuyo único mérito había sido el trabajo sectario y superficial en la prensa periódica. De este modo, despreció y minusvaloró su formación intelectual, asumiendo que ésta no estaba estructurada y no tenía solidez epistemológica, algo que era evidentemente falso. Por otro lado, Subirá no comprendió desde el inicio los términos en que se estaba desarrollando el debate y procedió como si los textos de Salazar fueran únicamente un ataque personal contra su liderazgo en el conocimiento histórico del siglo XVIII. Así, Subirá hizo descansar su crítica en la supuesta *incapacidad* del crítico de *El Sol* para juzgar elementos históricos cuya raíz documental no conocía, incidiendo en su desconocimiento de los hechos concretos y en su falta de perfil académico. Al hacerlo, ignoró de raíz los complejos argumentos de su rival, convencido de que su propia autoridad en la disciplina era ya garantía de victoria, y fundamentó su argumentación en principios morales, juicios de intenciones y descalificaciones constantes y altivas del adversario.

Finalmente, el debate a tres bandas entre Gómez, Subirá y Salazar encontró un espacio más en la disensión surgida en torno a los nombres que debían encabezar

la vida musical española. Gómez y Subirá se mostraron muy contrariados con la visión histórica de Salazar y su selección partidaria de autores, y libraron esta batalla en dos frentes: por un lado tratarían de cuestionar la validez de las opiniones aparecidas en la crítica musical, fundamentándose en las necesarias lagunas que posee el texto periodístico; por otro lado cuestionarían los criterios de selección que había utilizado para realzar el nombre de unos autores sobre otros, especialmente su obsesión por encumbrar a Ernesto Halffter dentro de los miembros de su generación.

En su argumentación, ambos críticos pusieron de manifiesto muchas de las debilidades conceptuales de Salazar, pero lo cierto es que en ningún momento aportaron las herramientas *críticas* necesarias para construir un discurso alternativo, ni ellos mismos fueron capaces de presentarlo en ninguno de sus textos. Encerrados en su obsesión dialéctica contra Salazar, se concentraron siempre en poner de manifiesto las supuestas incoherencias o arbitrariedades cometidas por éste. Sin embargo, nunca trataron de escribir una historia alternativa basada en unos criterios "justos" de valor ni intentaron siquiera sistematizar unos principios metodológicos claros acerca de cuáles serían éstos y cómo deberían utilizarse desde un punto de vista analítico, por lo que sus propios escritos acabaron inevitablemente relegados a una posición secundaria o anecdótica dentro del entramado ideológico del momento.

Tras la de Gómez y Subirá, las posturas más destacadas del período fueron las planteadas por Ángel María Castell desde el periódico *ABC* y Víctor Ruiz Albéniz desde *Informaciones*. Desde un punto de vista estético, Castell era claramente deudor de los planteamientos de Antonio Peña y Goñi, a quien le había unido una gran amistad y con el que compartía una vocación profesional más encaminada al periodismo ágil y superficial que a la crítica sesuda y reflexiva. De él heredaría sin duda tres elementos: su acendrado antiitalianismo, su defensa cerrada de la zarzuela española y, sobre todo, la fascinación por el canon europeo y, especialmente, por el credo wagneriano.

Ángel María Castell fue, además, la figura que mejor representó lo difícil que resultó encontrar una posición ecléctica ante el posicionamiento dialéctico de las vanguardias. Así, la postura musical del crítico de *ABC* fue evolucionando desde el comienzo de su carrera hasta los años finales de la República. En estos años, su posición se fue desplazando de un eclecticismo entusiasta, en el que se reconocían en igualdad de condiciones las muy diversas tendencias que nacían con el siglo, hacia un rechazo ambivalente de las corrientes de vanguardia durante los años treinta.

Los elementos que forzaron esta evolución, sin embargo, no se encontraban en la música en sí, sino en los diversos conflictos ideológicos y enfrentamientos personales que se produjeron en torno a la misma. La irrupción de Adolfo Salazar como crítico representativo de la vanguardia, la percepción de que ésta se había

asociado inequívocamente con planteamientos políticos ligados a la extrema izquierda y, en definitiva, el *discurso* anti-establishment que los críticos renovadores habían propugnado frente a las instituciones, harían que la posición de Castell se fuera radicalizando de manera progresiva, llegando a rozar un perfil reaccionario al estallido de la Guerra Civil.

Por su parte, Víctor Ruiz Albéniz (1885-1954) era sobrino del compositor Isaac Albéniz y había desarrollado una larga carrera como médico en el protectorado español en África. Poseía un importante prestigio por su conocimiento de los problemas africanos y, aunque su pensamiento político tendió en un principio hacia un liberalismo moderno y democrático, con los años éste iría girando hacia un nacionalismo intransigente y tradicionalista, probablemente a consecuencia del estrecho contacto con los círculos militares coloniales (comúnmente conocidos como *africanistas*), así como al profundo desengaño vivido en relación a la política civil tras el desastre del Annual.

En el caso de Ruiz Albéniz, su vinculación con el pensamiento africanista lo llevaría a defender cada vez con mayor ahínco la necesidad de un golpe de timón en la política española y a defender modelos autoritarios y militarizados como el propuesto por la Alemania nazi, aunque sin llegar nunca a suscribir los principios del racismo alemán. Consecuentemente con este planteamiento, Ruiz Albéniz propuso un modelo nacional monolítico y tradicionalista en sus críticas musicales, especialmente en su particular entendimiento de lo que debía constituir la "música española". En este apartado Ruiz Albéniz contrapuso clara y taxativamente un ideario nacionalista de corte tradicionalista (es decir, con un gran peso del folclore e Isaac Albéniz como principal referencia) frente a un falso nacionalismo internacionalista, "extranjerizante", en el que no se hacen diferencias entre estilos o tendencias.

Sin embargo, a pesar de la íntima vinculación de su periódico con el nazismo y de la furiosa presencia de actitudes antisemitas en su medio, no hay ni una sola referencia contra los judíos en toda su obra. El porqué de esta última actitud puede encontrarse, una vez más, en su experiencia colonial. Los judíos no conformaban un grupo identificable como tal en España. Pero sí lo formaban en el norte de África, donde Ruiz Albéniz pasó gran parte de su vida. De hecho, a lo largo del proceso colonizador, muchos sefardíes (judíos expulsados de España en 1492 que todavía conservaban la lengua y las costumbres de sus antepasados) apoyaron abiertamente a las tropas españolas, lo que hizo que un número significativo de oficiales africanistas acabara defendiendo la identidad hispana de los judíos allí asentados o, al menos, mantuviera una actitud respetuosa hacia ellos.

Quien sí desarrolló una fuerte tendencia antisemita fue, paradójicamente, Adolfo Salazar, probablemente a raíz de su contacto con los fuertes círculos

antisemitas franceses patrocinadores del ideal de "comunidad latina". En sus artículos y, sobre todo, en sus cartas privadas, podemos encontrar una actitud muy descarnada contra los judíos, articulada a través de cuatro ideas. En primer lugar, Salazar atribuye a los judíos un carácter conspirador y tenebroso que cree ha afectado a todas las instituciones y, muy especialmente, a la Iglesia española, la más corrompida y mediocre de todas. En segundo lugar, el crítico considera que el elemento judío es un atributo diferenciador y contrapuesto a la verdadera identidad española y que no puede, por tanto, haber integración posible de los judíos en la raza y tradición española. En tercer lugar, Salazar considera que la pertenencia al colectivo judío implica una degradación racial que impide que sus miembros puedan desarrollar una conducta normalizada o, en el campo artístico, una verdadera creatividad. Finalmente, el crítico entiende que la identidad judía sólo forma parte de la identidad nacional de los países centrales, pero nunca de los países mediterráneos. Así, al vincular lo judío inequívocamente con la "raza alemana", se libera de esa herencia a la "raza latina" que encarnan Francia y España, y que había sido definida durante toda la carrera del crítico por oposición absoluta a los principios germánicos.

CAPÍTULO 4

La segunda parte de este estudio, que comprende los capítulos cuatro y cinco, está destinada al análisis de las políticas musicales llevadas a cabo durante el período republicano (1931-1936). Con este objetivo, el capítulo cuatro comienza con un análisis global de la realidad política que vivía España a la llegada de la II República. Se analizarán someramente las concepciones políticas esenciales de los grandes dirigentes republicanos y la relación que éstas poseían con el ideario de la vanguardia musical. A continuación se realizará un análisis sucinto pero comprensivo de los principales ámbitos que abarcaba la vida musical durante el período, tratando de poner de manifiesto la complejidad del reto al que se enfrentaba la nueva institución de planificación centralizada. Seguidamente, abordaremos el modo en que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos fue creada, poniendo de manifiesto los problemas de legitimidad que ésta arrastró desde su origen y que, en última instancia, acabarían marcando fatalmente su desarrollo.

El primer elemento que define la música durante el período republicano es, sin lugar a dudas, su escaso relieve dentro del universo cultural del momento. La música constituía una actividad poco valorada y de prestigio más que reducido en el Madrid de los años 30. Incluso los autores más reputados y reconocidos institucionalmente poseían escasa influencia sobre la vida pública más allá del ámbito musical y los intérpretes poseían una situación laboral sumamente precaria: su sueldo era muy reducido, su consideración social era ínfima y, por si fuera poco, con la

introducción de la música grabada y el cine sonoro, su mercado laboral se saturó, devaluando aún más su actividad.

La música, de hecho, tenía una consideración de actividad subordinada a todos los niveles oficiales y culturales. A diferencia de lo que ocurría en Inglaterra, Alemania, Noruega o Hungría, la música no formaba una parte reglada de la educación primaria, manteniéndose en un estatus secundario y transversal. Tampoco aparecía en el Bachillerato, donde, en ninguna de sus sucesivas reformas se contemplaba la música como materia de estudio, al igual que ocurría en la Universidad, donde quedaba reducida a algunos grupos de Extensión Universitaria en el ámbito provincial. En consecuencia, toda la enseñanza musical pública quedaba reducida a los conservatorios (siete a la llegada de la República), además de otros centros informales, como las bandas de música, los orfeones, las unidades musicales del ejército, las escuelas municipales de música u otras iniciativas aisladas.

El principal centro de formación musical de Madrid durante estos años era el Conservatorio de Música y Declamación, centro reputado y que contaba en su haber con una nómina relativamente amplia de profesionales de prestigio. Sin embargo, la formación ofrecida por el Conservatorio se encontraba cultural y pedagógicamente lejos de los estándares universitarios europeos o de centros de referencia internacional. Además, abundaban las corruptelas internas y el nepotismo, lo que devaluaba sin duda el prestigio de la institución y la competencia de su profesorado.

Desde el punto de vista de las publicaciones escritas, la crítica musical nunca llegó a contar con el espacio público que ocupaba en otros países del entorno europeo, ni tampoco el que tenían otras manifestaciones culturales dentro de España, por no decir otras actividades lúdicas como los toros o los deportes. Igualmente, aunque la prolijidad de las publicaciones musicales es fácilmente constatable durante este periodo, también lo es que en una mayoría apabullante de los casos estas editoriales se dedicaban a la impresión de músicas populares, como la zarzuela, la revista o el cuplé, y sólo muy raramente afrontaban la edición de música sinfónica o camerística. Por otro lado, aunque el mercado del libro vive un considerable auge en España durante los años veinte y treinta, lo cierto es que esta ampliación no tiene un reflejo proporcional en el crecimiento de estudios y ensayos sobre temas musicales.

Consecuentemente, como bien ha puesto de relieve Juan José Carreras, resulta difícil, cuando no imposible, hablar de una musicología en castellano con anterioridad a la Guerra Civil. El mercado editorial en este campo era prácticamente inexistente y estaba dedicado en su mayor parte a la publicación de obras de divulgación o tratados de aspectos generales. Desde un punto de vista metodológico, no se había producido una recepción razonada de la musicología

alemana. Además, en los círculos musicales de la capital, la musicología era percibida como una ciencia arcana, erudita y desvinculada del universo musical, lo que explicaba su ausencia de los estudios académicos y de las instituciones de referencia, como la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por todo ello, el espacio destinado a la música acabó siendo cubierto por publicistas y aficionados, muchos de los cuales recelaban o incluso criticaban hostilmente los nuevos desarrollos académicos en la materia.

En el campo interpretativo, prácticamente toda la actividad musical realizada en Madrid durante los años treinta dependió de la iniciativa y la financiación privadas. Las ayudas públicas, una vez cerrado el Teatro Real (1925), se habían reducido a las dos principales orquestas madrileñas (Sinfónica y Filarmónica), y esta situación sólo cambiaría ligeramente con la llegada de la República. El papel de las asociaciones musicales también se contrajo ligeramente durante los años treinta, debido fundamentalmente a la crisis de una de sus representantes más ilustres, la Sociedad Filarmónica. Además, a diferencia de Barcelona y la mayoría de las grandes ciudades europeas, Madrid tampoco contó con una gran actividad musical vinculada a los grupos obreros.

Con lo que sí contaba Madrid durante estos años fue con una importante infraestructura privada en el ámbito de la zarzuela, la revista y otras formas de teatro lírico. De hecho, el teatro musical era sin duda el campo más importante, por tamaño económico y número de trabajadores implicados, de toda la vida musical madrileña. Su estructura comercial se asentaba en el sistema tradicional de gestión empresarial, con alquiler de los teatros, presencia de compañías privadas en régimen de competencia y creación de temporadas de acuerdo a criterios estrictamente comerciales. En este campo, las remuneraciones de los primeros artistas eran considerablemente altas, por encima de los más altos escalafones educativos o incluso de los altos cargos políticos. No obstante, aunque la infraestructura y los modos de producción eran similares en la zarzuela y el resto de formas de teatro lírico, el contenido de ambas era sustancialmente distinto, como lo era también su público. La primera se caracterizaba por un lenguaje amable y convencional y un estilo compositivo mucho más cuidado, mientras que la revista y el género ínfimo tenían un carácter mucho más frívolo, dado al humor fácil y chabacano, y con una construcción musical precaria y poco elaborada.

El gobierno español no contaba antes de la República con un órgano de gestión centralizado que organizase la vida musical. La escasa intervención gubernamental en este campo se había realizado desde la Dirección General de Bellas Artes a través de subvenciones directas a algunas agrupaciones, como las orquestas de Madrid. Las demandas de una mayor intervención pública habían sido, sin embargo, numerosas desde comienzos de siglo. Entre ellas, la más importante

había sido la exigencia de crear un Teatro Lírico Nacional, financiado íntegramente por el Estado y destinado en exclusiva a la interpretación de obras de compositores patrios. Esta protesta había conseguido hacerse un pequeño hueco en las agendas políticas de la Restauración y, sobre todo, en la del gobierno de Primo de Rivera. Sin embargo, no había conseguido cristalizar en un proyecto concreto que contara con el aval indiscutible del Estado. Con la llegada del nuevo régimen, la esperanza de que el gobierno naciente solventara el problema de los autores líricos resurgió con enorme fuerza, especialmente teniendo en cuenta el propio discurso de regeneración e intervención pública del que habían hecho gala sus dirigentes.

Como es conocido, la República no llegó por medios ortodoxos o como consecuencia de unas elecciones legislativas o constituyentes. El nacimiento del nuevo régimen surgió *ab acclamatio*, tras la victoria de las coaliciones republicanas en las grandes ciudades durante las elecciones municipales de abril de 1931. Los representantes políticos que formaron el primer gobierno republicano, no obstante, llegaron al poder con un discurso que adolecía de dos graves problemas de partida. El primero de ellos era su asentamiento sobre una estructura dialéctica por la cual los problemas del país se entendían como el producto único de la perversidad de determinados grupos humanos (partidos del turno, monarquía, militares, Iglesia católica, empresarios o, en el caso de la música, instituciones tradicionales, público de conciertos, conservatorios) y no como la consecuencia de una problemática social compleja y con relaciones de poder variable. De este modo, se habían simplificado de forma maniquea los problemas, profundos e interconectados, de la nación, dando lugar a una visión de la política simplista en la que todos los problemas podrían solucionarse en gran parte eliminando meramente del poder a los grupos que habían conformado el *establishment*.

Este infantilismo político repercutió de manera inevitable sobre el otro gran factor distorsionador de la acción política republicana: la manifiesta incompetencia que tuvieron los responsables políticos (a derecha e izquierda) en la gestión de la *res publica*. La mayor parte de los políticos del momento no tenía ninguna formación económica y no había desarrollado un análisis serio y profundo de los problemas a los que se enfrentaban. Consecuentemente, una gran parte de sus medidas en este campo acabó partiendo más de la buena intención que del conocimiento específico, lo que acabó resultando contraproducente o incluso nocivo para los que debían haber sido sus beneficiarios.

La opción de una nueva organización de la vida musical surgió a los pocos días de la proclamación de la República de la mano de una serie de artículos firmados por Adolfo Salazar. Haciendo de cabeza visible de su propio lobby, Salazar exponía los principios que debían guiar la actuación del nuevo gobierno en el ámbito musical,

de acuerdo con un memorándum que ya había presentado previamente al último gobierno de la Monarquía. Identificando en todo momento ese ideario con el "interés nacional", Salazar proponía un análisis más o menos pormenorizado de los problemas de la gestión estatal de la música. A continuación, ofrecía una solución que resolvería finalmente el atraso secular de España en este campo, en consonancia con las aspiraciones utópicas del resto de intelectuales republicanos.

Una vez planteada la situación y una orientación general del camino a tomar, Salazar propuso una larga batería de propuestas que comenzaban con la reforma de la jerarquía ministerial y la creación de un órgano específico, al que denominó "Junta Nacional de Música". Éste estaría consagrado a la gestión directa de todos aquellos eventos relacionados con la música a nivel nacional y alojaría en su seno únicamente a los autores afines al movimiento de renovación encabezado por el propio Salazar. Esta "Junta Nacional de Música" abarcaría todos los ámbitos de la vida musical, desde el repertorio interpretado hasta el control administrativo y económico de las instituciones. Sería la encargada de dictaminar, sin posibilidad alguna de réplica, los criterios estéticos necesarios para superar la "crisis espiritual" que se suponía estaba afectando al arte. Para ello, debería tener una absoluta autonomía en sus tomas de decisión y era necesario que sus miembros tuvieran rango permanente y sus decisiones quedaran al margen de cualquier intento de intervención política o parlamentaria.

La iniciativa de Salazar no constituía la única propuesta para una nueva organización de la actividad musical bajo el régimen republicano. De hecho, ya a comienzos de 1931 la Comisión Mixta de Espectáculos Públicos había acordado celebrar una Conferencia nacional para el estudio de la crisis de la música, con el patrocinio y la colaboración del Ministerio de Trabajo y Previsión. La mayor parte de los ponentes de la Comisión Mixta representaban a sectores corporativos específicos, cada uno de los cuales con sus propios intereses particulares y una concepción muy distinta de los medios en los que debía intervenir el Estado. Es decir, cada uno de ellos representaba a un *lobby* diferente, lo que daba poco pie a la creación de un consenso amplio en las reformas normativas que debían exigirse al gobierno.

Sin embargo, durante la misma celebración de este encuentro apareció la noticia de la creación de la Junta según los criterios demandados por Salazar e incluyendo a éste mismo como secretario de la misma. Ante las protestas de los participantes en la Conferencia, el nuevo presidente de la institución, Óscar Esplá, se personó en las reuniones para explicar el proyecto y prometió que el nuevo órgano no tomaría ninguna decisión sin contar con el apoyo y la participación de todos los sectores que abarcaba la vida musical nacional. Además, concluyó Esplá que con la creación de la Junta no sólo se solucionaban "todos los problemas de la crisis", sino que también "se augura[ba] a todos los profesores un sueldo mínimo del Estado de

400 pesetas mensuales". Tras esta exposición, la ponencia de Esplá fue recibida con una ovación unánime y la propuesta de la Junta Nacional de Música alcanzó el respaldo mayoritario de los participantes en la Conferencia.

Sin embargo, Esplá distó de cumplir la promesa hecha y en la normativa que desarrollaría las atribuciones de la Junta no apareció ninguna referencia a la participación de sectores ajenos al campo de la vanguardia en el nuevo organismo. Es más, en ella se incluyó una cláusula por la cual se otorgaba un poder absoluto, independiente de cualquier valoración política, a los miembros de la Junta durante el periodo de seis años. A lo largo de este tiempo, los miembros del nuevo organismo supervisarían todos los ámbitos de acción musical del país y cubrirían las vacantes que se produjeran por libre designación interna.

No obstante, la elección de un grupo minoritario no dejó de generar problemas para las fuerzas republicanas. La coalición gobernante que dirigió el nacimiento de la República contenía en su seno numerosos grupos organizados de presión, muchos de los cuales mostraban intereses contradictorios entre sí. Salazar representaba inequívocamente a un grupo muy concreto, el de los intelectuales y autores de vanguardia, cuyos intereses y aspiraciones colisionaban frontalmente con los de otros colectivos también representados por el nuevo gobierno. Por todo lo anterior, la política del Ministerio nunca fue unánime con los planteamientos salazarianos. Aunque otorgó a su grupo más poder del que había tenido nunca ningún gestor musical de la historia española, los responsables ministeriales impusieron también una serie de contrapartidas destinadas a satisfacer los intereses de otros lobbies cercanos al gobierno. El más importante de ellos fue sin duda el sector lírico, importantísimo tanto por su tamaño como por su tradición, así como por el hecho de ser el más organizado de todos los colectivos musicales nacionales. Así, el futuro órgano gestor de la música tuvo entre sus primeras atribuciones la organización de un teatro lírico nacional y ocupó la mayor parte de sus fondos precisamente en este campo.

De acuerdo con ello, la Ley de Presupuestos de 1932 contempló una dotación económica de un millón de pesetas para la puesta en funcionamiento de los planes de la Junta Nacional de Música. Esta aportación del Estado se dividía en varias secciones y contemplaba, adicionalmente, una aprobación de endeudamiento extraordinario por valor de 25.000 pesetas. La mayor partida presente en los Presupuestos iba destinada a la creación y mantenimiento del Teatro Lírico Nacional, cuya primera temporada se anunció para mayo de 1932. Esta intervención en el sector teatral, sin embargo, generó una enorme incertidumbre en las distintas compañías privadas que vivían de la interpretación de repertorio lírico, así como en los círculos empresariales ligados al sector, puesto que éste se encontraba, como el

resto de la economía, en una importante crisis en ese momento y veía con temor la posibilidad de tener que competir con nuevas instituciones dependientes económicamente del Estado.

Sin embargo, las voces críticas contra la Junta desde posiciones liberales fueron escasas y tuvieron un limitado eco mediático. De hecho, éstas podían resumirse prácticamente en los textos de un único autor, paradójicamente ligado al Partido Socialista: José Subirá. La hostilidad de Subirá contra la Junta (dejando de lado su aversión enquistada e incorregible hacia Salazar) respondía esencialmente a un antagonismo ideológico muy profundo acerca del papel que debían jugar los ciudadanos y el Estado en la configuración de la nueva sociedad. Así, podemos hacer constar tres ámbitos fundamentales en torno a los cuales Subirá ejerció su crítica durante el primer año de vida de la Junta. El primero de ellos fue el carácter no electivo de sus miembros, lo cual Subirá consideraba incompatible con cualquier sistema democrático. El segundo fue el uso del dinero público que se estaba dando dentro de la nueva institución, puesto que los gestores de la Junta nunca publicaron el destino de las partidas aprobadas. Finalmente, Subirá se convirtió, desde las páginas de *El Socialista*, en el gran azote contra la corrupción en el seno de la institución, la cual pronto comenzó a ser evidente a medida que avanzaba la República.

CAPÍTULO 5

El capítulo quinto aborda cuatro ámbitos esenciales de estudio. El primero de ellos será el desarrollo de la principal iniciativa puesta en marcha por la Junta durante sus dos primeros años, el Teatro Lírico Nacional, y los conflictos surgidos en torno a la misma. Trataremos de comprender los motivos de su quiebra económica y las consecuencias que ésta tuvo en el desarrollo legislativo a partir de 1932: el abandono de los proyectos teatrales y la convocatoria de un nuevo sistema de mecenazgo musical estatal. A continuación se analizará lo ocurrido tras la clausura del organismo en 1934 y los vaivenes que la política republicana mantuvo en el ámbito musical hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936. En tercer lugar, analizaremos los infructuosos proyectos de reforma educativa que fueron propuestos durante el período, poniendo de manifiesto el inevitable enfrentamiento entre las autoridades de la Junta y los miembros del claustro del Conservatorio de Madrid. Finalmente, se observará la política de premios nacionales seguida durante el período republicano y las luces y sombras que caracterizó a la Junta en este campo.

El 5 de julio de 1932 se aprobaba el Reglamento definitivo de la Junta Nacional de Música. La nueva Ley no establecía ningún tipo de control sobre el uso

del dinero (publicación de los gastos, fiscalización por parte de tribunales de cuentas o similares, supervisión ministerial), otorgando al nuevo organismo una autonomía absoluta e irresponsable (en su acepción más literal) en la gestión de su capital. Así, se le permitía a la institución establecer sin supervisión el sueldo de sus trabajadores, nombrar comisiones específicas por nombramiento directo y, lo que es más importante, descontar hasta un 5% del capital subvencionado para remunerar las actividades de sus propios miembros. Por si esto fuera poco, se eliminaron las incompatibilidades económicas de los componentes de la actividad y se autorizaba al organismo a negociar pagos a cualquier agente externo sin necesidad de que mediara concurso público alguno.

Aunque la Junta pretendía reformar todos los ámbitos de la vida musical nacional, el Ministerio había marcado unas prioridades muy claras en este campo desde el mismo nacimiento de la Institución, de acuerdo con las demandas tradicionales del *lobby* teatral español. No obstante, esta demanda encajaba mal con el perfil de los miembros de la Junta, ajenos casi por sistema al entramado teatral e incluso enemigos, en algunos casos, de su propia tradición y estética. El caso de Salazar era, a este respecto, paradigmático. El crítico de *El Sol* había desarrollado una férrea hostilidad contra el universo teatral durante toda su carrera y ésta no había desaparecido en absoluto al tomar el control de las instituciones musicales.

Dada la premura con que se había establecido el presupuesto, los nuevos organizadores decidieron dividir la primera temporada en dos series: una preliminar en mayo-junio, de menor amplitud, y una gran serie de representaciones a celebrar entre octubre de 1932 y marzo de 1933. La temporada preliminar tuvo lugar entre el 31 de mayo y el 3 de julio de 1932, con la dirección artística de Cipriano Rivas Cherif y con precios por butaca muy superiores a la media de los espectáculos teatrales en la capital. La selección de títulos programados, sin embargo, quedaba muy lejos de los ánimos renovadores manifestados por Salazar y otros miembros de la Junta. Más bien al contrario, la temporada se diseñó con criterios muy conservadores y estrictamente canónicos, lo cual mereció el aplauso de la mayor parte de los medios españoles, pero el rechazo del propio círculo de vanguardia de *El Sol*.

De hecho, en toda la temporada sólo apareció un único intento de cristalización de los ideales del grupo de Salazar: *El peón de música*, espectáculo lírico-teatral con libro de Manuel Abril y música de Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse y otros compositores de la Junta. *El peón de música* se asentaba en una concepción cambiante del espectáculo en el que se producían constantes modificaciones de estilo (tanto musical como literario), decoración e intérpretes, y rompía inevitablemente con cualquier flujo narrativo en el sentido tradicional. Sin embargo, la ingente labor de preparación y administración que se había realizado

en favor de la nueva obra quedó finalmente en nada, puesto que, tras la asistencia de Esplá y otros miembros del organismo al ensayo general, la obra fue inmediatamente suspendida.

Para la temporada de otoño se anunció una larga lista de estrenos, incluyendo nada menos que veintidós títulos, incluyendo varios estrenos de compositores españoles, todos ellos miembros de la Junta. Por si esto fuera poco, la Junta abría la posibilidad de que cualquier autor español pudiera estrenar sus obras escénicas en el Teatro Lírico Nacional, estableciendo para ello unas bases públicas de admisión. Sin embargo, pronto hubo que remodelar esta propuesta. La temporada inicial había supuesto un auténtico descalabro financiero y los administradores no habían hecho previsión alguna de gastos con respecto al futuro. Obligados por las circunstancias, se redujo el presupuesto por función un 30%, hasta las siete mil pesetas, y se retiraron del cartel todos los estrenos previstos para la temporada salvo uno, *El talismán* de Amadeu Vives. Además, se retiró el concurso abierto para la puesta en escena de obras españolas y se redujo el número de funciones hasta adaptarse a la longitud característica de una temporada corta.

Mientras tanto, las maniobras dentro de la Junta por acaparar el poder entraban en su momento álgido. La relación de Esplá y Salazar con Vives, vicepresidente de la institución, no había sido en ningún momento fluida ni amistosa. De hecho, el compositor catalán había abandonado durante 1932 todas las reuniones y proyectos del organismo y, ya en octubre, renunció a todas sus funciones en la gestión del Teatro Lírico Nacional tras haber perdido cualquier capacidad de decisión en el mismo. Poco después, una serie de maniobras internas redujo el poder de los miembros de la Junta a un papel testimonial, concentrando todo el poder en el comité ejecutivo que formaban Adolfo Salazar, Óscar Esplá y un nuevo aliado que vino a sustituir a Vives tras su fallecimiento: Miguel Salvador.

Ante esta situación, sólo un actor de relevancia del período mantuvo el pulso frente a Salazar y Esplá: José Subirá. Probablemente por ello, los miembros de la Junta, con su presidente a la cabeza, presentaron una querrela contra el musicólogo catalán por injurias y calumnias. Esta no consiguió amedrentar al crítico de *El Socialista* y, en consecuencia, sus responsables tuvieron que pensar en medios de acción algo más poderosos y directos. En este caso, la mano ejecutora fue la del ministro Fernando de los Ríos quien, según cuenta el propio Subirá, dio la orden en noviembre de que el periódico *El Socialista* no volviera a publicar ninguna crítica contra la institución. Además, en enero de 1933 se produjo la vista del juicio pendiente, tras la cual se impusieron unas condiciones sorprendentemente draconianas al musicólogo, dejándolo en libertad provisional tras pagar una fianza de 7.500 pesetas, algo sumamente impactante tratándose de un juicio de opinión.

Finalmente, la primera temporada del Teatro Lírico Nacional vio la luz el día 22 de octubre de 1932 y se extendió hasta el día 1 de enero de 1933. Motivados sin duda por los problemas económicos descritos, los programadores decidieron abandonar cualquier aventura en la selección de títulos y diseñaron un cartel íntegramente asentado en el canon zarzuelístico español. Al igual que había ocurrido con la temporada preliminar, la mayoría de los medios elogió ampliamente el inicio de la temporada del Teatro Lírico Nacional. Sin embargo, ese posicionamiento comenzó a cambiar a medida que avanzaba la temporada y se hacían patentes los cada vez más numerosos problemas de gestión que manifestaban sus administradores.

El coste de las producciones públicas se había multiplicado exponencialmente, doblando en muchos casos la inversión realizada en condiciones similares por empresarios privados. De hecho, el coste por función, a pesar de las sucesivas rebajas del presupuesto, se había consolidado en torno a las 7.000 pesetas, frente a las 3.700 que costaba una producción similar en el ámbito empresarial. Igualmente, el precio de la admisión también contrastaba con los precios ofrecidos en el mercado libre: mientras que la butaca en el Teatro Lírico Nacional acabó cotizándose, tras una rebaja, entre las 4 y las 20 pesetas, los teatros privados ofrecían funciones similares por precios que oscilaban entre 1,5 y 4 pesetas. Todo ello hizo que la taquilla de las funciones públicas se hundiera y, en última instancia, que la temporada tuviera que cancelarse abruptamente semanas antes de lo programado.

Frente a todos los problemas surgidos en la temporada del Teatro Lírico Nacional, la reacción crítica de Salazar fue, cuando menos, sorprendente. Lejos de explicar los motivos de la decisión adoptada por la Junta y plantear una argumentación razonada que justificara la elección de títulos, el crítico de *El Sol* aprovechó las funciones del Teatro Lírico Nacional para desprestigiar el repertorio ofrecido y confirmar la necesidad apremiante de una renovación. Permaneciendo en una especie de marasmo dialéctico, Salazar mantuvo la misma línea de oposición al repertorio lírico decimonónico que había caracterizado toda su carrera, a pesar de que, en esta ocasión, él mismo había sido uno de los principales artífices de su puesta en escena.

De acuerdo con el desastroso final de la temporada lírica, los responsables del Ministerio gestionaron cambios de importancia en la gestión del nuevo órgano, aminorando la capacidad de sus componentes para actuar al margen de las resoluciones parlamentarias y recortando sustancialmente su asignación de fondos públicos. Para concluir la temporada de primavera se evitó en todo momento la gestión de los miembros de la Junta, buscando en su lugar un sistema de subcontrata empresarial que realizara las gestiones de manera más eficiente y económica. El

elegido para ello fue Federico Moreno Torroba, compositor y empresario de éxito y una de las cabezas más visibles del poderoso lobby teatral. La llegada del autor de *Luisa Fernanda* supuso un enorme cambio en la orientación artística del Teatro Lírico Nacional: el programa se acercó mucho más a las dinámicas comerciales, el presupuesto se equilibró y las reacciones críticas contra el organismo se aminoraron.

Los presupuestos de 1933 incluyeron de nuevo entre sus cuentas una nueva partida para la Junta Nacional de Música. Sin embargo, en la legislación anexa de estos presupuestos se introdujeron algunos cambios que implicaban un cambio en la posición de la Junta en este campo. De acuerdo con la nueva ley, a partir de ese curso fiscal el Ministerio se reservaba la posibilidad de subvencionar directamente a las agrupaciones musicales que considerara merecedoras de ello, estableciendo así un sistema de ayudas públicas dual. Esta recuperación de competencias se iría ampliando poco a poco durante los meses siguientes, sentando con ello las bases para la eliminación final de la partida de los presupuestos de la Junta el año siguiente.

Por otro lado, con la temporada organizada por Moreno Torroba en sus inicios, se publicaron dos convocatorias para subcontratar la temporada del Teatro Lírico Nacional durante la campaña de otoño. No obstante, las condiciones de la misma mostraban una evidente falta de coherencia económica, producto de una descabellada concepción de la actitud empresarial, por lo que ambas convocatorias quedaron desiertas. Consecuencia de ello, en agosto aparecía un nuevo decreto que cambiaba sustancialmente la política de teatros del Gobierno retomando, aun con expectativas de cambio en el futuro, los términos en que ésta se había desarrollado en los años previos a la República. Hasta que llegara ese momento, el nuevo Gobierno optaría por dar subvenciones específicas, conseguidas mediante concurso abierto, a aquellas empresas que mejor contribuyeran a los objetivos artísticos ya manifestados. Esto no excluía la posibilidad de que los miembros de la Junta pudieran organizar espectáculos concretos de manera libre, pero evitaba en todo momento la gestión directa o la creación, como tal, de un Teatro Lírico Nacional directamente gestionado por el Estado.

Producto de esta política, la última temporada del Teatro Lírico Nacional se desarrolló del 9 de septiembre al 1 de noviembre de 1933. En su concepción económica mantuvo las mismas coordenadas que la anterior y contó de nuevo con la gestión de Moreno Torroba. En aquel momento, Torroba estaba ya actuando en el Teatro Calderón con varias de sus obras en cartel. Consecuentemente, durante el tiempo que se prolongó su compromiso con la Junta, se limitó a conservar los títulos que ya tenía programados y a continuar su propia agenda de representaciones. De este modo, la temporada del Lírico Nacional acabó contando, esencialmente, con obras del propio Torroba ya estrenadas, clásicos en repertorio y algunas obras de

nueva creación concertadas por el propio empresario. Es decir, todas ellas obras ya programadas e incluidas en la agenda privada del gestor.

Tras las elecciones, la Junta permaneció en principio sujeta a los mismos parámetros en los que había quedado tras las últimas medidas del ministro socialista Barnés. Así, haciendo uso de su potestad para organizar actuaciones puntuales, la Junta organizó dos festivales a lo largo del primer semestre de 1934. El primero de ellos transcurrió del 3 al 12 de marzo y consistió en la interpretación de cinco óperas rusas a cargo de la compañía rusa del Teatro de la Ópera de París. Aunque la iniciativa recibió críticas furibundas durante las semanas previas, los espectáculos fueron finalmente bien recibidos. Junto a este ciclo, la Junta programó una serie de conciertos de música española abiertos a las distintas tendencias presentes en el momento. El éxito fue indiscutible entre el público y la recepción del programa en prensa fue, aunque breve, bastante positiva, especialmente en referencia al trabajo de los bailarines Antonia Mercé y Vicente Escudero.

El final de la Junta comenzó a vislumbrarse en los debates para la elaboración del presupuesto de 1934. Con su aprobación final, se daba prácticamente por liquidada la participación del Estado en la Junta Nacional de Música, puesto que no contemplaba asignación alguna para el Teatro Lírico Nacional ni para el resto de iniciativas específicas que contemplaba el nuevo órgano. Todo el antiguo presupuesto de la Junta quedó reducido a una única y pequeña asignación, destinada además no a una iniciativa concreta, sino a cubrir los gastos burocráticos imprescindibles. Tras la publicación del presupuesto, los componentes originales del organismo presentaron su dimisión y la nueva institución quedó desprovista de contenidos e integrantes hasta febrero de 1935.

En este momento se creó una nueva Junta Nacional, que cambiaba radicalmente su fisonomía y objetivos. Su poder se veía ahora enormemente limitado, convirtiéndose en una institución casi consultiva y sin capacidad de actuación económica real, por lo que no produjo ninguna actuación relevante en el poco tiempo que se mantuvo activa. A los pocos días de la victoria del Frente Popular, el nuevo gobierno restauró la Dirección General de Bellas Artes por decreto del ministro Marcelino Domingo, pero no se repuso el poder de la Junta. En mayo se nombraba a Salazar Delegado del Gobierno en los teatros de la Ópera y de María Guerrero, pero éste no tendría oportunidad de desarrollar política alguna en este cargo. Sus competencias no se llegaron a estipular de manera precisa y la única referencia legal a los contenidos del mismo eran más que ambiguas. La posición de Salazar al término de la República fue, por tanto, de una relevancia política menor no exenta de incertidumbre.

Junto a la organización del Teatro Lírico Nacional, probablemente la más importante de las funciones encomendadas a la Junta fue la reforma de la educación musical en España. Aunque Salazar se había caracterizado por una crítica feroz hacia la enseñanza musical oficial, la actitud general de la Junta hacia el Conservatorio fue por lo general conciliadora y estuvo lejos de los extremismos que la caracterizarían en otros ámbitos, probablemente porque cinco miembros de la propia Junta: Conrado del Campo, Joaquín Turina, Arturo Saco del Valle, Bartolomé Pérez Casas y Amadeo Vives, también impartían docencia en el centro. A ello debemos sumar que el Ministerio de Instrucción Pública dio pruebas desde el comienzo de su andadura de que no aceptaría una reforma unilateral del sistema educativo musical.

En un principio, el Conservatorio no mostró una actitud especialmente combativa con las competencias otorgadas al nuevo organismo. Sin embargo, al poco de crearse la Junta, el claustro del centro publicó una sorprendente carta en los medios pidiendo que se creara una nueva cátedra en el centro, sin oposición previa, para Óscar Esplá. Sin duda, el compositor alicantino era un autor unánimemente reconocido en el universo creativo español, por lo que es probable que muchos de sus compañeros quisieran simplemente contar con su autoridad (o con su prestigio) para mejorar la docencia del centro. Sin embargo, el claustro podía estar siguiendo un razonamiento de estrategia política, que no necesariamente tenía que ser incompatible con lo anterior. Pudieron pensar que sería conveniente atraer al presidente de la Junta al Centro, entendiéndolo que con ello podían ganarse el favor del compositor y mejorar su posición de cara al Ministerio.

Tras la aprobación del Consejo de Instrucción Pública y la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cátedra acabó creándose por decreto en julio de 1932 y se adjudicó sin concurso ni oposición al presidente de la Junta. Además, los términos de la normativa incluían una prerrogativa sin duda sospechosa: el nuevo catedrático no ingresó con el sueldo de entrada en el escalafón, 4.000 pesetas mensuales, sino que lo hizo con uno tres veces superior, de 12.000 pesetas, lo que lo convertía, de hecho, en el profesor mejor pagado de todo el claustro del conservatorio.

El 21 de noviembre de 1932 aparecía una disposición normativa por la que el Ministerio se reservaba, hasta que se hiciera oficial la reforma completa del sistema educativo, el nombramiento directo de todo el profesorado no funcionario del Conservatorio de Madrid. La resolución del Ministerio provocó una dura nota de protesta por parte del claustro del Conservatorio y el rechazo explícito y enérgico de algunos medios de comunicación. Las protestas no hicieron cejar en su empeño al Ministerio. Así, aunque su actuación fue, por lo general, bastante prudente en los nombramientos, se nombró para ocupar puestos en el Conservatorio a algunas personas muy cercanas a la Junta o, incluso, a uno de sus futuros componentes, Eduardo Martínez Torner.

Tras el cambio de gobierno surgido en 1934 se restableció el sistema de acceso a las cátedras mediante oposición. Sin embargo, la creación y disposición de cátedras por nombramiento ministerial no disminuyó en absoluto en los ámbitos provinciales. El caso más evidente y exagerado de ello lo constituyó el nuevo conservatorio de Sevilla. El 29 de abril, con la mediación sabida de Manuel de Falla, se nombró catedrático numerario de Conjunto vocal e instrumental del conservatorio hispalense a Ernesto Halffter. La irregularidad del procedimiento era considerable, no sólo porque el candidato no contaba con ninguna titulación oficial, sino sobre todo porque no había mediado oposición o concurso, lo cual iba en contra de la propia normativa recién aprobada por el Ministerio. Por si ello no hubiera sido suficiente, el Ministro de Instrucción Pública nombraba al joven pupilo de Salazar, apenas dos meses después, director del mismo centro. A partir de entonces, las irregularidades en la adjudicación de las cátedras en el conservatorio sevillano fueron considerables, hasta el punto de que, ya en 1935, tuvo que acabar revirtiéndose el último proceso completo de adjudicación ante la evidencia de que éste había sido realizado en su casi integridad de manera contraria la normativa vigente. Sin embargo, la posición de Halffter, sorprendentemente, no se vio afectada.

En este marco de acción, la normativa de reforma educativa acabó pasando por tres fases distintas: una primera, formulada íntegramente por la Junta en 1932; una segunda, concebida un año después como reforma o adenda de la primera, propuesta por los representantes del Conservatorio en Asamblea; y una última, que debía supuestamente combinar los intereses de los dos grupos anteriores, elevada a las instituciones en 1934.

La propuesta de reforma de 1932 partía en el plano teórico del ideario político de Salazar, hasta el punto de que en su preámbulo se retomaban casi literalmente algunas de las afirmaciones publicadas por éste en un artículo previo. Sin embargo, la formulación práctica que incluía esta propuesta era mucho más timorata de lo que podría haberse deducido de la trayectoria del crítico de *El Sol*. De hecho, los cambios que se proponían evitaban en todo momento el enfrentamiento con los responsables del sector y mostraban una clara intención de llegar al consenso con todas las partes implicadas. En términos globales, el plan de estudios que se proponía era equilibrado y coherente, e incluía un balance consistente entre los contenidos instrumentales y las asignaturas específicas de carácter teórico, cuyo peso era considerable pero no desproporcionado. En todos los casos se obligaba a cursar las asignaturas teóricas para poder acceder a los títulos finales y se le daba un peso considerable a los elementos de cultura general. Desde el punto de vista docente, se evitaban choques con el profesorado existente y se proveía de medios imparciales de reconocimiento del nuevo profesorado. Sin embargo, toda la propuesta se

derrumbaba en la parte final, al incluirse dos aspectos que sin duda resultaban problemáticos o inasumibles para el Ministerio que debía juzgarlo: se exigía un aumento del gasto total del 46% y se creaba un nuevo sistema de elección de cargos directivos por nombramiento directo o mediado de la Junta que chocaba con toda la normativa existente.

Un año después, la Asamblea de Conservatorios lanzó su propia propuesta, más prudente y ambigua de lo que había sido la Junta, pero con un programa de estudios inasumible y carente de coherencia. La Junta no aceptó los cambios propuestos por la Asamblea y elevó por segunda vez su modelo de reforma al Consejo Nacional de Cultura eliminando los elementos que habían resultado más problemáticos en primera instancia: el aumento de gastos y el nuevo ordenamiento de los cargos directivos. El nuevo sistema era así más coherente, estructurado y riguroso, y permitía un desarrollo progresivo y ordenado sin atender contra ningún grupo de presión. Sin embargo, la propuesta no fructificó y la Junta presentó su dimisión en el verano de 1934 sin haber conseguido siquiera que el proyecto llegara a fase parlamentaria. En cualquier caso, en octubre de ese mismo año Esplá, representante musical en el Consejo Nacional de Cultura, presentaba un último proyecto de reforma de la enseñanza musical cercano a la propuesta de la Asamblea de Conservatorios, pero ésta tampoco encontró cauce parlamentario y acabó extinguiendo el debate. Tras ello, no se presentarían más proyectos de reforma antes del estallido de la Guerra Civil y las discusiones en torno a la enseñanza en el Conservatorio desaparecieron casi por completo de la prensa.

La convocatoria de Premios Nacionales a la creación artística había nacido en los años veinte y tenía como fin recompensar iniciativas especialmente valiosas en las muy distintas áreas del campo artístico. La convocatoria de estos premios se hacía de manera conjunta y establecía parámetros similares en la confección de los jurados, los méritos requeridos y la cuantía de los galardones. Sin embargo, con la llegada de la República los premios en el campo musical van a desviarse del modelo genérico. El Decreto de creación de la Junta Nacional de Música le daba la competencia para la "reorganización de los concursos nacionales de música" y establecía que los concursos "dependerán en adelante" y en todo momento de ella. En consecuencia, en la constitución de los jurados y el desarrollo de las convocatorias del área musical no tuvieron presencia ningún otro tipo de instituciones oficiales (Academia de Bellas Artes de San Fernando, Universidades, Conservatorios) y no intervinieron siquiera los propios delegados ministeriales.

La primera convocatoria de Premios Nacionales establecida durante la República respetó, en su mayor parte, los términos generales de la convocatoria anterior, aparecida días antes de la llegada del nuevo régimen. Esta convocatoria

mantenía algunos elementos que formaban parte de la historia de los premios y que se mantuvieron en todas las demás disciplinas durante los años treinta. El primero era la constitución abierta y no retribuida del Jurado. La convocatoria no daba cuenta explícita de los componentes del mismo, pero partía de una tradición instaurada por la cual éste debía estar compuesto por representantes de las distintas instituciones implicadas en el área de jurisdicción del premio y su participación tenía un carácter esencialmente honorífico. Finalmente, las convocatorias primorriveristas habían dejado claro, de manera taxativa, que todos los materiales presentados estarían expuestos para su escrutinio público una vez publicado el fallo, incidiendo así en los principios de transparencia que deben primar en la gestión política.

La primera convocatoria, realizada en 1931, se mantuvo fiel a los apartados dictados, adaptándolos únicamente a la situación económica del momento. La siguiente convocatoria, ya plenamente redactada por los miembros de la Junta, incluía contenidos mucho más programáticos y acordes al ideario de sus fundadores. Sin embargo, iban a ser las convocatorias de 1933 las que iban a marcar un cambio de rumbo evidente en la gestión de los premios nacionales de música. En este año se convocaron tres concursos distintos, destinados, respectivamente, al ámbito teatral, compositivo y musicológico. Las convocatorias omitieron ya por completo cualquier obligación de hacer públicos los trabajos presentados, cerraron completamente la composición del Jurado a los miembros de la Junta Nacional de Música e incorporaban una remuneración extra para los componentes del organismo de hasta el 5% del montante final. Todo ello marcaba un peligroso desvío de las normas establecidas por el Ministerio y abría el camino hacia la polémica, la cual sería una parte consustancial de las convocatorias siguientes, especialmente en la inmediatamente posterior: la de 1934.

El origen de esta polémica surgió a partir de la resolución del Jurado, el cual había dividido el premio entre un largo número de aspirantes, todos ellos con obras de estilos, duraciones y calidades claramente desiguales. Ante esta situación, uno de los ganadores, Julio Gómez, procedió a solicitar que todas las obras se expusieran públicamente, como había sido siempre tradición en los Concursos Nacionales. Sin embargo, la respuesta de la Junta ante la proposición fue una negativa taxativa y un tanto destemplada. En virtud de ello, Julio Gómez elevó una petición expresa al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Filiberto Villalobos, a la espera de que resolviera en este caso particular.

Finalmente, dos órdenes ministeriales vinieron a solventar la polémica, tratando de repartir de forma equitativa la razón entre el crítico de *El Liberal* y los miembros de la Junta. Con respecto al primero, el propio ministro Filiberto Villalobos le daba la razón y obligaba a los miembros de la Junta que hicieran exposición

pública de todas las obras en el plazo de quince días. Sin embargo, la posición del Ministerio no fue tan unánime como podía haberse pensado a la vista de esta declaración, puesto que pocos días antes había aparecido una nueva normativa regulando las convocatorias de los futuros Premios Nacionales. En ella, se obligaba a todos los premios a utilizar jurados abiertos y con participación de todos los colectivos del gremio, se forzaba que el presidente fuera nombrado por el Consejo Nacional de Cultura y se imponía que las obras propuestas debían ser expuestas. Sin embargo, esta reforma afectó a todos los demás premios nacionales, pero no era efectiva para los de música.

Con esta disposición, en noviembre de 1934 se convocaba el penúltimo premio nacional que vería la luz durante la República y el último en manos de los componentes originales de la Junta. Rompiendo la lógica de los galardones anteriores y a modo de recompensa retrospectiva, se abrió "un concurso para premiar la labor realizada por los compositores españoles durante los últimos años, a partir de 1º de Enero de 1931", valorando únicamente la composición de obras instrumentales o de cámara. De acuerdo con la resolución, el primer premio acabó recayendo en las manos de Salvador Bacarisse, miembro una vez más de la Junta. Poco después, de acuerdo con los importantes cambios que se estaban viviendo dentro de la propia estructura gubernamental, los concursos nacionales de música se integraban una vez más en las bases de régimen general publicadas en junio de 1934.

SUMMARY

INTRODUCTION

The Second Republic (1931 – 1936) constitutes one of the most exciting and complex periods of the contemporary political history of Spain. Born as a democratic system in the midst of a serious economic recession and the rise of totalitarian governments in Europe, from the beginning the new regime undertook a programme of drastic reforms, in an attempt to lay the foundations of a new type of state, and perhaps even a new type of society. Among these reforms, one of the most profound and which has been, thus far, the subject of least study, was that of the infrastructure of music/ the musical world. The ministerial officials of the first republican government tried, for the first time in history, to centralise all the nation's musical activity, with the resulting planning of all the economic and administrative resources that were available for this field. To this end, they created a new organism, the National Board for Music and Lyric Theatres, to which they granted absolute power over all the areas in which this discipline was present.

However, although the constitution of the Board was part of a broader policy whose aim was to reform the whole area of culture in general, the truth is that there were two aspects of its functions which were quite exceptional. In the first place, the new organism had power over all the areas of the sector, from the publication of classical musical scores, through subsidies for orchestras and musical education, to

the organisation of folklore festivals, which meant that it had enormous power in a vertical sense, greater than that of any other public institution of the period. Furthermore, the control of the organism was given to a group of authors who were followers of the avant-garde movement, which was a minority group completely unrelated to the mainstream of the Spanish musical scene.

The Board was received with great hopes by the different sectors of the musical world. Feeling overwhelmed by a profound social and economic crisis, they believed they could see in the Board the crystallization of their own claims and the means of improving their precarious working conditions. However, the work of the Board was carried out ignoring the sectorial interests of the group and using management principles that were both heterodox and inefficient, which would finally lead the institution to bankruptcy. For this reason, the nation's major musical sectors, and even the Ministry itself that had created it, withdrew their support for the project and, despite its enormous initial ambition, it was completely dissolved only three years after its creation,

In accordance with this historical framework, our work has one retrospective component and one prospective one. . On one hand, in the first three chapters we will look back at the years previous to the Republic in order to try to understand the ideological premises which were the starting point of the new Spanish musical directors, the framework of their thinking and their political and aesthetic convictions. In order to do this, we will analyse the discourse of their principal theorist, Adolfo Salazar, as well as that of other relevant figures who were influential in the group, trying to compare this way of thinking with that of other ideologies existing in Spain at the time. Furthermore, in the fourth and fifth chapters we will examine the actions carried out by the National Board for Music once they were in power, and we will try to understand their behaviour within the previously defined ideological framework in an attempt to discover the root of the problems arising during their mandate which would finally cause their definitive dissolution in 1934.

SOURCES, STATE OF AFFAIRS AND METHODOLOGY

From the beginning of this research, the main source for our study has been the musical criticism that appeared in the national press. As occurs in all modern societies, the role of the press was essential in all the spheres of political action during these years. However, in the case of music, this criticism was especially important because there was no academic or institutional framework within which great intellectual and political debates on this subject could take place. Most cultural institutions did not include a musical section and there had been no effective integration of the subject into the official study curriculum. Therefore, from the beginning of the century, the

media, and above all the daily press, became the main (if not the only) mouthpiece of the different groups belonging to the Spanish musical scene.

Thus, our first object of study was the general press publications that were available in Spain between 1931 and 1936. From these publications, we have studied not only the musical reviews, but also any other sections that might contain relevant information for this study, such as editorials, artistic and theatrical reviews, strip cartoons, financial news and parliamentary chronicles. In the second place, a systematic study has been carried out of all the musical publications issued during that period. Finally, we have analysed numerous sporadic publications, such as concert programmes and public lectures, personal writings, monographs and, of course, the legislation referring to the musical world,

The historical proximity of our object of study has caused some problems in establishing a state of affairs. Due to its closeness in time, there is a clear continuity between the figures examined in this thesis and the secondary bibliography that was subsequently generated, sometimes causing a dangerous confusion between primary and secondary sources. The origin of this problem lies in the intellectual heritage of the republican theorists at the end of the Civil War. The work published in the field of contemporary music between 1940 and 1970 was mainly characterised by its didactic nature, completely out of step with European and American musicology and without any of the rigour that was present in the study of other historical periods. These weaknesses facilitated the consolidation of authors of little intellectual integrity and still less analytical depth as figures of national prominence, and, more importantly, the undisputed acceptance of their analyses of the Spanish situation in the obvious absence of any organised discourse or even a dissident critical position.

Due to this dilettantism, most of the great official theorists, led by Federico Sopeña, had problems in developing an original discourse, above all with regard to a subject as controversial and complex as that of contemporary music. The solution adopted was to look to the great ideas conceived by the Spanish theorists of the republican period. The consequence of this was the gradual and increasingly obvious assimilation of a concept of Spanish contemporary music that derived directly from the major Spanish authors of the thirties, in whose ranks were José Subirá, and, more importantly, Adolfo Salazar.

The new methods of social history were introduced gradually and very late in the field of musicology, usually at the hands of young authors. For this reason, the historiographical panorama of this discipline in the decades between the 1970s and the 1990s was multi-faceted, with three major methodological trends present in academic publications: the first, faithful to Subirá's encyclopaedic concept with distorted allusions to Salazar's philosophy, whose main advocate is Tomás Marco; a

second one which was politically renewed but with an incomplete documental and methodological base, headed by Emilio Casares; and, finally, a group of innovative studies for the first time incorporating the rigorous techniques used in social history, represented by Gema Pérez Zalduondo and Beatriz Martínez del Fresno.

Starting from the above-mentioned foundational studies, the decades of the 1990s and 2000s were characterised by two elements which are fundamental to the historiographical field: the propagation of studies at local level and the widening of methodological perspectives. In the case of our field of study, we can observe a very significant renovation in recent years as a result of three factors: the professionalization of the discipline, the more intense dialogue with other areas of knowledge and the break with the limited dialectical framework which had its origin in social history. All these factors have given rise to a far richer and more open field in which the number of studies on the Spanish contemporary music scene has greatly increased.

However, although the Second Republic has been the object of many transversal studies, there is no specific study on the musical life of the period and even less so about the importance of political action in its organisation. Therefore, it is to be hoped that this work might fill, albeit modestly, that small but important gap in the contemporary historiography of our country.

From the methodological point of view, there are three outstanding elements in this research. The first of these is that, unlike what occurs in other recent studies, we have ruled out the use of sources related to what is known as the "collective memory". According to Ricoeur, any collective memory must necessarily be fragmented, changeable, limited and, most importantly, highly manipulable. In the case of the Republic, all the collective memories remaining are strongly conditioned by the categories created in the shadow of the Civil War (which constituted their foundational landmark) or by the manipulative speeches delivered under the influence of modern-day politics. Therefore, we have decided to avoid these sources and focus our study on the primary sources of the period.

In the second place, we consider that it is essential to start from a solid theoretical base in the analysis of the press as a literary and political medium. For this reason, we have attempted to discover the different currents of thought that existed in this field and, after a comparative analysis, we have opted for a multifunctional approach in accordance with the theses of Luc Boltanski and Laurent Thévenot. According to these authors, modern societies cannot, in any way, be considered as uniform blocks of thought, especially with regard to ideological evaluation. On the contrary, in every society we can find different types of evaluation, different frameworks of assessment and social justification, which mean that all events must be

interpreted and analysed on multiple levels. Starting from this initial proposal, the authors have identified six major frames of political judgement with which to evaluate an act in relation to society's common good. These are the commercial field, the creative field, the hierarchical field, the field of honour or reputation, the field of egalitarian civic values and the field of efficiency. Each of these is based on exclusive and independent judgement criteria, which can be contradictory to one another in their different fields (for instance, an act of great *creative* value may have a negligible value as regards *egalitarian* or *commercial* criteria). Likewise, each one of the frames of judgement has its own grammar, with exclusive symbolic codes, and, above all, a number of specific rhetorical clichés, which the historian must disentangle.

Furthermore, since this work deals with the relationship between music and ideology, we have tried to define as accurately as possible exactly what we understand by "ideology". Given the polysemic complexity of the term, we have analysed the different schools of thought that have studied this term and we have chosen an open and multiple vision, including elements from the Weberian, post-modern and Neo-Kantian schools. We have then added some elements from the economic *public choice theory*, in an effort to understand the interaction between ideology and political action. Thus, ideology is defined here as a set of more or less defined ideas, of an individual nature and limited rationality which define a conceptual configuration of society and, in particular, the arrangement and organisation of its political power, as understood in the widest sense.

Finally, since our study will be centred specifically on the ideological field of musical discourse, as a complement to our research, we will conclude by trying to establish the specific characteristics which this field imposes. Thus we will acknowledge that, although music can in no way be understood as an isolated and autonomous field (as has occurred in most historiographical works until recently), we are also aware that the qualities attributed to musical works must not arise from arbitrary conventions completely foreign to the language of music. For this reason, we consider that our work must not ignore the specific study of musical works, even contextualising those works within the ideological framework that witnessed their creation and reception.

CHAPTER 1

The first third of the 20th century was probably the moment of maximum public influence and prestige of intellectuals in Spain. Their influence was so remarkable that the Second Republic was known as the "Intellectuals' Republic" because of their influence in its creation. However, the intellectuals did not constitute

a homogeneous group and, by the beginning of the thirties, several different collectives could be identified within that denomination, of which two generational groups were outstanding, those belonging to 1898 and the generation of 1914.

The generation of '98 had appeared after the crisis at the end of the century, deeply marked by defeat at the hands of the United States and the feeling that the country was at its lowest ebb in an unstoppable process of historic decline. In the wake of this process, the intellectuals of this generation developed a pathetic, self-pitying vision of the history of the nation, which was portrayed as a weak, decadent state, incapable of adapting to historical changes or of developing at the same pace as other European countries. The vision of these intellectuals was, therefore, characterised by their existential pessimism ("Spain hurts me", as Unamuno said) and by their search for a national identity which was deeply marked by defeat and isolation.

Contrary to the pessimism of the generation of '98, the generation of intellectuals of 1914 centred their efforts not on defining the elements that had characterised the nation's past, but on defining those on which its future should be based. Thus, although they started from the same negative vision as that of their predecessors, the members of the new generation considered that the important aim was, not to look at the past, but to build a new nation, renew all the structures of the country and bring about an opening of minds and beliefs which would enable Spain to be integrated into European modernity. And there was only one way to do this: by breaking away from traditional beliefs, the old-fashioned attitudes of the past and the political systems that had given rise to all this.

The most representative author of the generation of 1914 was, no doubt, José Ortega y Gasset. For Ortega, renewing the nation was an urgent necessity, but one which could never take place within the traditional institutions, since they all shared the same antiquated mentality that characterised the ruling regime. For this reason, from the beginning of his career, he considered that the intellectuals' public action should take place from a parallel, crusading platform: that of the new media. The main medium chosen to this end was the newspaper *El Sol*, a new publication created following Ortega's ideals in 1917, and which quickly incorporated some of the nation's most outstanding figures in every area of knowledge. This publication was soon joined by an evening newspaper, *La Voz*, with a lighter, more superficial tone but the same ideology, and new periodical publications, led by *Revista de Occidente*.

In accordance with an editorial line that was very open to cultural diffusion, *El Sol* was, no doubt the medium that most favoured high-quality musical criticism. This newspaper was larger in size and in circulation than was normal in the Madrid press and was enriched by a wide range of complementary sections, such as reviews

of books or musical scores, opinion columns, serialised novels, record reviews, advertisements for national and international events, etc. Presiding over all this was a figure that is essential to our study: Adolfo Salazar (1890 – 1958). Salazar, who was of humble birth and self-taught, had participated very actively in the propagation of Ortega's ideas and occupied a prominent position in the principal cultural institutions of his times. With him, the other important representative of the generation of 1914 in the musical field was Juan José Mantecón, the music critic of *La Voz*.

In the formulation of his model for social reform, both Ortega and the most prominent intellectuals associated with *El Sol* considered two collectives to be especially important. On one hand, the regeneration must be controlled at all times by a ruling minority: only with a clear leadership on the part of the élites and the humble obedience of the nation's masses was it possible to find a way out of the crisis in which the nation was immersed. On the other hand, there were the young people: faced with a lost and dying society. It was the young, the natural representatives of new ideas, who were destined to take the lead along the path to regeneration.

In the first case, it is important to recognise that, although it appeared to be a useful dialectical conceptualisation of society, the truth is that Ortega's strict division between the "cultivated minority" and the "masses" was defined very ambiguously in the philosopher's own works. However, there are five ideas in this respect that are common to most of his texts, these being:

- 1) All societies are necessarily divided into two groups, *élites* and *masses*. According to Ortega, progress is only possible when the latter blindly obey the dictates of the former.
- 2) There is no academic, social, ideological or educational characteristic that guarantees membership of either of these groups. Belonging to the élite is a question of a vital potentiality, of a moral substance that is not the prerogative of any particular group or social class.
- 3) Being successful with the masses was a clear indicator of membership of this group. Consequently, there is an attitude of suspicion towards the mechanisms that structure the free market system in the area of culture, as well as towards democratic elections in politics,
- 4) There is a marked contrast between science, which belongs to the masses, and culture, characteristic of the élite. The former is characterised

by specialized technical training and has its essential nucleus in the University. The latter is defined by the ability to reflect profoundly on the system of ideas by which society is organised and goes beyond academic institutions

- 5) The advent of a society of the masses and the resulting reversal of the hierarchy that sets the course for progress is basically caused by the rise of the bourgeoisie, a class belonging to the masses, as the dominant social group.

This vision of society, which was widely propagated by different European thinkers of the period, was highly influential in Ortega's definition of the new art, as can be seen in texts such as *Musicalia* (1921) and *La deshumanización del arte* (1925). In them, Ortega establishes a dichotomy between the new art and that of previous periods, analogous to his two-tiered model of society. Thus, for the philosopher, new art "has the masses against it and always will. It is unpopular in its very essence; even more, it is anti-popular". However, what differentiated the new art from the other was not any of its technical characteristics, but rather its undefined spiritual essence, an intangible, instinctive element whose transcendence could only be appreciated by the chosen few.

Ortega's model was expanded and developed by Mantecón, and above all, by Salazar. Starting from Ortega's ideology, along with texts by other European musical theorists of the time, Salazar strongly supported Ortega's dichotomy, establishing a strict limit between what he considered to be "true art", worthy of "our most intelligent connoisseurs" and the "stupid trite aphorisms of the *vox populi*", only apt for "the small-time traditionalist and the vulgar muse". The "changeable and senseless" masses, who were "tasteless plebeians", were dismissed in his writings as a subversive and capricious element, as blabberers of the mediocre and representatives of a debased and embittered jingoism. Consequently, any process of artistic regeneration in the nation could only be carried out through the action of the ruling minorities, regardless of any majority or collective criteria.

In line with Ortega, Salazar considered that the clash of generations was not a specific problem of the period, but was, rather, a metahistorical constant rooted in human nature itself. For him, the clash of generations was inevitable, since each new generation had its own aesthetic sensibility that was only comprehensible to those belonging to the same age group. Consequently, this was not a "technical" problem, but one of intrinsic sensibility, of an inherent rupture: "old people" could not have access to the truths addressed to members of the new community.

Furthermore, in his writings, Salazar bitterly criticised acclaimed authors from the past who were occupying an increasing amount of space in programmes, thus shutting out newly- created works. Consequently, the likelihood of staging works by young authors was drastically reduced, which, in turn, reduced their opportunities for artistic, professional and personal development. Along the same lines, *El Sol's* columnist had no hesitation in criticising the fact that, while the programmers repeated the same works again and again, "the few works of real merit by our youngest composers get a hearing barely once every few years".

Salazar and Mantecón adopted a very aggressive attitude towards concert programmers and majority audiences, in an attempt to avoid in Spain the unstoppable process of standardisation of repertoires which was taking place simultaneously all over Europe. In this criticism, Salazar and Mantecón had some obvious facts in their favour. According to the statistics compiled for this research, it is possible to highlight three historical processes that were significant in the evolution of concert programming in Madrid in the first third of the 20th century. In the first place, there was a gradual reduction in the variety of programmes. Programmers and musicians opted to make systematic use of a set of established authors and works, thus limiting the entrance and consolidation of any new repertoire. In the second place, we can appreciate that the proportion of living authors was in decline and becoming increasingly rare, to the point of constituting only 15% of the most commonly performed works. Finally, the age of the most frequently performed living authors was rising. In 1914, the youngest living author included in these statistics was 32 years old, but, in 1931 the most youthful was 49. The average age of this group of authors was increasing and, what is worse, there was no replacement process or entry of younger authors in the statistics. All this seemed to justify Salazar's harsh criticism, at least on general lines.

CHAPTER 2

In the previous chapter we saw how Ortega and Salazar had developed an exalted vision of youth which implied a punishing attack on the institutions and ideas of the preceding generation. In this chapter we will study the discursive devices with which Salazar gave substance to the generic framework created by Ortega and to ultimately destroy the order which was a prolongation of the outdated, stale aesthetics of the past. To this end, *El Sol's* critic carried out a systematic attack on the three pillars that gave the establishment its aura of untouchability and canonization: the academic system, with its internal structure of composing techniques and schools;

the field of aesthetics, with the Wagnerian paradigm which was pre-eminent in concert halls; and the social order, which used a market structure in the preparation of its programmes. Likewise, we will attempt to analyse the extent to which Salazar's discourse managed to alter the paradigm regarding historiographical approaches and past aesthetics and which elements the critic took from his surroundings in order to formulate his own theory on modernity.

It was the academic sphere that saw one of the most virulent attacks by the new generation of critics belonging to Ortega's circle. Taking as its starting point the philosopher's great critique of the university and the predominance of science, *El Sol* and *La Voz* were at the forefront of an extremely aggressive discourse against the traditional media, and particularly against the established educational community. The technical resources taught in the academic community were constantly denigrated as useless fossils which disguised a real inability to create genuine art, a higher kind of art that was comprehensible to the new minorities. According to Salazar and Mantecón, all academic composers had the same defect: they simply *reproduced* technical elements, with empty academic formulae lacking in spirit or personality. Their success was due only to the analytical paraphernalia that characterised their work and to the use of complex or erudite techniques (with counterpoint to the fore), that invaded their scores. Salazar insisted that the new art could not be adapted to any definable rules, and therefore, could not be judged according to them. For this reason, only those members of the new generation, those critics and composers, not belonging to the academic world but having the gift of the *proper* perception, could fully understand and assimilate it.

The second pillar that forms the base of Salazar and Mantecón's criticism is the aesthetic field. Both authors attempted to completely disqualify the musical aesthetics of the 19th century and its continued presence in the work of the composers of the period. This argument was influenced by the avant-garde theories being developed in Europe at the time, particularly those of Paul Bekker. For Bekker, it was necessary to make a complete break with the Romantic tradition in order to reach a genuine contemporary language. However, in achieving this there was no place for half-baked terms or compromises: it was essential to renew all the elements that structured not only composition techniques, but the whole musical world. Therefore, the form and nature of concerts, the educational system, the type of audience and the critics' formation would all need to be reformed.

Thus, the defence of a new art far distant from the Romantic canons was characteristic of the many authors akin to Ortega's philosophy, amongst whom were critics and composers like Fernando Vela, César Arconada, Jesús Bal, Vicente Salas Viu, Juan José Mantecón or Manuel de Falla. However, in the case of Salazar it is not easy to talk of a clear position regarding Romanticism, since his ideas were richer and

more nuanced and they also evolved over time. In his first writings, Salazar saw the 19th century as a uniform block, in which all the composers had a common spiritual base, a specific *zeitgeist* which supported a shared cosmovision which had its origin in the work of Beethoven. Contemporary critics, like Salazar, had a different *zeitgeist*, which meant their studies must be developed according to the coordinates of their own times. 19th century works could be seen as a beautiful testament of the past, as a paradigmatic example of their period of creation, but not as an aesthetic object in the present, since the "spirit of the times" was changing dramatically.

In any case, in Salazar's writings, this vision of Romanticism existed alongside a different version, especially after 1927. In texts published after this date, Romanticism and Classicism began to be defined as timeless movements, as the volitional underpinning of the human being, and, as such, present at all times. Unlike Classicism, a movement seeking stability, the preservation of established collective aesthetics and regularity, Romanticism is characterised by extremism, a break with the established order and the assertion of individual identity. The conflict between the two movements is never-ending, since the romantics of each period seek, dauntlessly, to become the classics of the future and the new generations feel an uncontrollable impulse to assert themselves over their elders.

The third sphere of action for the criticism of Salazar and his circle against the musical establishment was, as we have previously mentioned, the social order. Following in Ortega's wake, the social and aesthetic critiques of *El Sol's* intellectuals centred on the figure of the "bourgeois". The bourgeoisie are described in Salazar's texts from a mocking and offensive point of view, using insulting or pejorative adjectives to describe their artistic tastes and continually attacking their comfortable economic position as if it indicated some kind of intellectual handicap.

In fact, this attack on bourgeois ideology concealed an important commercial and economic facet. For Salazar and Mantecón, the artistic problems of the period had their origin in the commercial structure of music. If the consolidated repertoire was repetitive, archaic and reactionary, as they affirmed, it was because the concert promoters had only borne in mind the tastes of the bourgeoisie that gave economic support to their companies. In this way, instead of using genuine artistic criteria, the mediocre taste of a "victorious plutocracy, the usurper of all right and reason" was consolidated. In the face of this situation, the *true* artists and their defenders found themselves trapped in an inescapable circle, since they suffered both public incomprehension and a market system that was against everything represented by *real* culture. However, these artists had to rise above social conventions, and, conscious of the fact that "public adulation is a capital sin", they were obliged to

pursue the high ideal of culture above and beyond any consumerist criterion. In short, they had to be artists for art's sake.

Salazar's solution to this stagnation was abundantly clear: it was necessary to create a new management body at state level, but one which was not subject to any type of parliamentary, institutional or economic pressure. The management should be in the hands of those who understood the *real* meaning of art, and it should, therefore, be completely independent of the traditional institutions. That is to say, the solution to Spain's musical problems necessarily depended on the creation of a body which would have complete control over musical production and the responsibility for which would correspond only to the group of intellectuals who were close to or chosen by *El Sol's* critic. Thus, although it was disguised behind an undeniable aura of morality, Salazar's demand had a clearly visible component of personalistic totalitarianism.

In any case, this attack against the established musical world was not an isolated occurrence pertaining only to Spanish theorists. Similar critical movements had appeared in several European countries, not only relative to music, but also to aesthetic, political and social aspects, having their roots unmistakably in the nationalism that was growing all over the continent. Thus, in countries such as France, Hungary, Russia and Spain itself, the reaction against the musical canon had its origin in an explicit rejection of German cultural domination and the need to find a type of aesthetics completely based on indigenous sources. In the case of Spain, this thinking essentially led to two sources: Felipe Pedrell's heritage of nationalistic ideas, and, above all, the influence of French musical nationalism.

For Pedrell, the specific attributes of authentic Spanish music could be found in two primary sources, which were inextricably related to each other: folklore, understood as the immaterial substratum of the nation and, therefore discrete and separate from any modern form of urban lyrical entertainment, and the cultured historical tradition, led by mediaeval authors and the Golden Age polyphonists. The true national composer must respect these sources, and, using them as a base, construct a personal and original body of work which could, however, gain international recognition thanks to the use of the most advanced techniques available in Europe at the time. This means that Pedrell's ideal for the new Spanish music would have been a style which combined *one* selected popular tradition, far removed from the urban masses; *one* specific classical tradition that could unequivocally be identified with the nation; the individual genius of the author and the use of internationally recognised techniques. Only the combination of these elements: race, personality and cosmopolitanism, could lead Spanish music towards a new golden age.

Pedrell's influence was consolidated through two important figures in Spanish music at the beginning of the century: Manuel de Falla and Adolfo Salazar. Thus, in

the works of the former we can find a systematic use of national folklore (Andalusian *cante jondo*) and melodies and structures in the style of Spanish classical music (Renaissance polyphony or 18th century harpsichord music) but always in keeping with the style of Debussy, one of the principle international styles of the time. As for Salazar, he took up some of Pedrell's ideas, but also adopted a less radical, more nuanced and complex position in the respect.

Thus it can be seen that Salazar shared the general terms of Pedrell's theory, defending the concept of art as a compendium of popular, individual, national and cosmopolitan attributes. Likewise, he completely rejected the possibility that the national music could be built on elements taken from the popular theatre or the *zarzuela* (Spanish comic opera), considered by him to be minor, localist genres. However, the continued presence of these ideas in Salazar's work does not mean that he was in absolute agreement with them. Even more, in many of his publications, *El Sol's* critic proposed numerous modifications and contradictions to Pedrell's plan of action, some of which would cause violent arguments with Manuel de Falla. Furthermore, with the passing of time, Salazar visibly modified Pedrell's ideas in order to adapt them to his own ideology. This provoked an unquestionable distortion of the Catalan author's original ideas and a change in the way they were later received, having been adulterated by Salazar's perspective.

Pedrell's writings had much in common with the French nationalist tradition in such aspects as the vindication of sources from the past and the necessity of finding a language capable of transmitting both "national" essences and an international style. In fact, in his writings and musical compositions, Claude Debussy was known for his defence of the strictly national elements of the pre- 19th century French school as being representative of the true nationalistic tradition. For Debussy, the French harpsichordists became a fundamental artistic reference point in order to create a true French tradition based on its own instrumental history, which could be opposed to the Wagnerian compositional technique and which could lead to a new future far removed from German influence. This concept spread rapidly to all the great thinkers of the time and as such, can still be found in other French composers like Dukas, Satie, Roussel, Milhaud or Ravel.

However, among all the ideological markers of French nationalism, there was one which was more important than the rest for Spanish authors: the idea of "Latin Union". This had its origin in the defeat of Napoleon III's army by the Prussians in 1870 and the resulting reaction of the French intelligentsia. For many of their most important members, like Renan and Pasteur the defeat at the hands of the young Germany was the result of the manifest superiority of German culture, science and its educational system. As a consequence of this inferiority complex, a significant sector of the French

cultural circles tried to form an international alliance, with its leadership in Paris, whose main aim would be to present an alternative to the power that had just defeated them. The first power to be included in this alliance was probably Russia but soon other Mediterranean countries, especially Spain and Italy, began to take an active part. Due largely to the feeling of decadence that the three countries shared in the face of the strength of the new Germany or the vitality of the British Empire, this alliance, with the intermittent presence of Russia, was consolidated over the years, offering a viable international pact which could function as an alternative to the power of Germany.

The impact of this idea of a Latin community was especially important for Spain.. As Émil Temime stated, the alliance with France presented Spanish artists and intellectuals with an extraordinary opportunity to take part in a cosmopolitan culture which had been inaccessible to them thus far. Likewise, the strong relationship existing between France and Spain since the 18th century became a decisive factor in the construction of Hispanic musical nationalism in two closely-linked spheres.

In the first place, the influence of French ideals reached Spain through various French Hispanists who were studying Spanish music of the period. French Hispanism had become an increasingly relevant branch of humanistic studies since the end of the 19th century. As Spanish studies were institutionalised, the characteristic exotic Orientalist vision that was typical of Romanticism was gradually abandoned. With the arrival of the 20th century, Spain began to be considered, by most historians, as a complex area of study, far removed from past stereotypes.

Nonetheless, we cannot forget that the main motor that justified and supported the French authors' relationship with Spain, the concept of "Latin Union", arose, also in the case of music from an attempt to construct a new French supremacy over the German cultural world. Therefore, the alliances between France and Spain (with Russia as the third party) did not aim to highlight particular Spanish identifiers and coldly analyse their characteristics, but rather, to underline the superiority of French cultural models, thus reinforcing their own domination in the face of the Germans. This philosophy was represented by the two most influential scholars of Spanish music at the time, Henri Collet and Georges Jean-Aubry

Although it was published in 1929 as the winner of a public competition held by the Hispanic Studies Institute in Paris, Collet's *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle* described in its opening pages a musical imaginary which had already been consolidated in previous years. Thus, in the opening lines, Collet established three essential ideas which would eventually shape the whole book. The first was that each nation had its characteristic attributes, which were inherent and distinct from those of other nations. In the case of music, these attributes could be traced to popular culture, and, above all, to its great historical landmarks, as can be seen in the writings of Pedrell and Debussy. Secondly, there was a great natural affinity between the national

attributes of Russia, France and Spain, which could be defined by their opposition to the innate characteristics of the Germanic world. Finally, the importance of the new Spanish music was acknowledged but it was considered inferior to the French school. French composers and institutions sponsored, protected and propagated Spanish music, making it more universal. Therefore, the relationship was fruitful for both sides but this did not imply any loss of hierarchy.

With regard to Jean-Aubry, in his writings he outlined the Spanish national attributes, associating them with a particular school, that of Manuel de Falla. In order to do this, as well as resorting to metaphorical affirmations that were difficult to analyse, he used an argument which undoubtedly had its origin in the works of Pedrell, from beginning to end: the importance of the composer from Cadiz lay in the fact that his works were both "modern" and "national".

The other link with the ideals of French nationalism in music was the relationship that existed between important musicians from the Peninsula and their Gallic colleagues. Among them, the most important was, no doubt, Manuel de Falla. His admiration for Debussy's musical philosophy was not only transmitted to his music, but also in his occasional theoretical treatises. In these we can observe how the markers of Debussy's school of thought had become fixed in the Andalusian's work, laying the necessary foundations for his own construction of Spanish musical nationalism. In Falla's opinion, Debussy had contributed more than any other author to the creation of a new Spanish nationalism by completing " what maestro Pedrell had already shown us of the intrinsic wealth contained in our music" and, consequently, nobody was better prepared than him to establish the means of redefining Spanish musical nationalism and setting it on the right track.

Together with Falla, the author who made the most active contribution to the propagation and consolidation of the theories of this musical nationalism of French origin was Adolfo Salazar. The Madrid critic had always had a very close relationship with the French media and from the outset of his career Salazar firmly insisted on the superiority of the movement led by Debussy in order to reform and revitalise the new music, thus reinforcing the ideal of a Latin community.

In accordance with these principles, both Falla and Salazar soon saw French inspired Neoclassicism as the definitive solution which enabled them to create a new musical style, Neoclassicism, as Richard Taruskin and Hermann Danuser affirmed, constituted an utterly modern and highly nationalistic method of composition that sought, by reconstructing the immemorial past, to find an alternative to the omnipresent German symphonism. The Neoclassical composers tried to find a place within a past national tradition, that was universally recognised, publically proclaiming themselves to be its only true heirs. With this they were able to simultaneously

transcend their probable peripheral position, thanks to the universal respectability of their predecessors as well as claiming their place among the main European avant-garde movements due to the fact that they were innovative and *au courant*. Therefore, Falla and Debussy's much proclaimed return to the past, did not constitute a discourse aimed at reviving the old repertoire, but rather, the glorification of that which was strictly contemporary and patriotic.

Manuel de Falla's evolution towards the Neoclassical style began with an ideology similar to those of Debussy or Stravinsky, although it was always tempered by Pedrell's ideological background. In this way, Falla's interest in past traditions was divided between two fields, both with clearly defined ideological origins. On one hand, there was Golden Age Spanish polyphony: on the other, the music of Scarlatti's harpsichord tradition. Following to the letter the ideological markers of French musical nationalism, which had enthroned Couperin and Rameau, Falla and his generation defended a return to the study of Scarlatti and Soler as the best representatives of a purely Spanish school, purged of Romantic contamination, as could be seen in his compositions *El Retablo de Maese Pedro* and the *Concierto para clave*.

In Salazar's case, his references to the necessary search for a "new Classicism" date back to the beginning of his career. From very early on, the critic from Madrid defended the relationship between modernity and nationalism basing his arguments on a "new Classicism", using for this purpose terms which were very similar to those present in the texts of French writers and Manuel de Falla. Furthermore, Salazar insisted that every period of history had searched for its own language, an exclusive and specific aesthetic content on which to centre all "its spiritual life". This content was what constituted the profile of each historical period and was of a purely intuitive nature, only accessible to a group of especially gifted artists. For Salazar, the profile of the present period was unquestionably represented by the work of Ravel and Stravinsky. They represented the prototype of the "liberal" artist who had managed to break with the preceding artistic profile and adapt to the markers of the times. Therefore, the "new Classicism" of these composers was, undoubtedly the only movement that defined the modern world.

However, in Salazar's writings, Neoclassicism is not presented simply as a return to past sources or to a certain concept of musical style. These two factors are only seen as legitimate when they are used by composers who were already recognised for their work or when they occur in accordance with the governing spirit of the élite. Consequently, Neoclassicism was not a style that could be adopted by any composer and defended using specific technical patterns, but rather, it was necessary to earn the approval of the minorities in order that this identification might finally be recognised and accepted as legitimate.

CHAPTER 3

In this chapter we will analyse the literary production of Salazar's peers in the profession, attempting to show their positions as regards the new music, the traditional canon and the other major ideas behind the musical thinking of his times. Likewise, we will examine the role of the media in which they collaborated and the way in which the journalistic background of the period eventually conditioned the relationship between musical and political discourse. Finally, we will compare Salazar's thinking with that of four especially relevant critics of the era, reflecting on the quarrels that they each maintained with their colleague from *El Sol*.

The first notable aspect when comparing Salazar's writing with that of his colleagues in the daily press is the completely different treatment given to the music section of the different media of the time. With the exception of *El Sol* and *La Voz*, musical criticism in the rest of the daily newspapers was given very little importance: it was not a regular feature in a specific section and the ideas expressed were far less complex than those expressed in the publications of Salazar and Mantecón. In most of the media, criticism was considered to be a secondary, minor activity for which no special training was required. In fact, a substantial number of critics at the time came from fields that were unrelated to music or were simply unspecialised professional journalists. Even in the cases of those critics who did have greater cultural and musical education (like José Subirá, Julio Gómez or Joaquin Turina), criticism was always a minor occupation, always taking second place to the main employment of each of them.

Notwithstanding, this did not prevent some of these media from forming an alternative theory to Salazar's, which, to a greater or lesser extent, managed to reach a considerable audience. Thus, although less visibly than in *El Sol*, several publications did contain original musical ideas, whose principles are worth examining. The two most important in this respect were *El Liberal* and *El Socialista*, although *ABC*, *Informaciones* and *El Heraldo de Madrid* are also worth a mention.

Julio Gómez (1886 -1973), the critic of *El Liberal*, and José Subirá, of *El Socialista*, were the only critics of the period who could rival Salazar in terms of historical education and knowledge. Furthermore, they were the only ones willing to construct an alternative historiographical and aesthetic discourse to that of Salazar, embracing a different vision of national issues and the relationship between music and modernity. However, neither of them managed to propagate or consolidate their ideas in a wide political and social spectrum. This was due mainly to the fact that they did not have a benchmark composer of Falla's talent and influence. Nonetheless, there were also

reasons of discourse and public visibility that also contributed decisively to the situation.

Julio Gómez was a widely-respected and recognised erudite composer and academic, who had developed some interesting and soundly - based ideas regarding the history of Spanish music in the decade of 1910 – 1920. However, throughout his career, he paid no special attention to musicology as a discipline and neither did he attempt to carry out any relevant work in the public sphere, preferring to concentrate on his career as a composer and his job as the librarian of the Conservatory de Madrid. Furthermore, his work as a critic was irregular and was carried out for publications that did not have the cultural weight of *El Sol*. As a result of this, his public visibility was reduced and his role in the development of Spanish musical life was not an influential one.

Subirá's case has both similarities and notable differences with that of Julio Gómez. Also having an excellent intellectual formation, Subirá was probably the most important musicologist of his time in Madrid. However, his personal hostility towards Salazar made him adopt an aggressive, uncontrolled tone which seriously damaged the credibility of his arguments. Furthermore, Subirá did not work as a critic with a serious publication, and, during the years of the Republic, was incessantly castigated and censored by those in power, which prevented his theories from reaching a greater public.

The initial tension that existed between these two authors and Salazar had its origin in two very notable divergences in methodological and aesthetic spheres. On one hand, there was an essential methodological difference in the approach to historical analysis either of the present or the past. For Gómez and Subirá, history should be understood as a synchronic process. According to this approach, in order to have a profound understanding of a historical period, it was necessary to elucidate on all the artistic tendencies that coexisted within it, regardless of their origin or duration, paying attention above all to their level of implantation and recognition, For this reason, in their vision of the musical world of the period, the authors belonging to the canonical tradition occupied a privileged position, due to their presence in concert programmes, as well as the great authors of musical theatre, owing to their popularity with audiences.

On the other hand, Salazar adopted an essentially diachronic position. According to this, the historian should judge the most outstanding elements of a society, seeking constants in time and lines of continuity which helped to integrate the period into an evolutionary vision of history. Consequently, it was necessary to explore the developmental elements which appeared in the arts and their relationship with past and future experiences. Thus, the classics and popular music played an important role as representative elements of the period during which they were active or in vogue,

but not as relevant artistic elements in the evolution of art, which followed a different path.

The second major point of contention in the initial concepts of Gómez, Subirá and Salazar was their radically differing opinions regarding popular music. For Salazar, as we have seen, popular taste needed to be put systematically in quarantine and urban popular music should be rejected as marginal and lacking in artistic value. At the other end of the spectrum, Julio Gómez made an express defence of the value of urban popular music which was to the taste of the majority, demanding that the audiences should be considered as responsible and informed entities whose opinions deserved the greatest respect and consideration. In fact, as editor of the magazine *Harmonía*, Gómez paid special attention to the propagation of the classical repertoire among the popular classes and enthusiastically defended the work of the musical groups that were closest to the general public, such as wind bands.

Subirá shared with Gómez this defence of popular culture against the elitist and selective criteria which were typical of Salazar. For this reason, his writings frequently contained harsh attacks on the arrogance of those who considered themselves “the best”. For Subirá, this label was applicable to a single group of smug and boastful authors who attempted to impose their own particular criteria, which had no measurable base. Likewise, Subirá was always a passionate advocate of popular musical groups, such as choirs, working people’s musical societies, and folk groups, with which he frequently collaborated.

However, the tension between the two different standpoints was most evident in the opinions expressed publically by the three authors with regard to the *tonadilla* as a historical genre in Spain and the correct relationship between this style and a new national musical language. Salazar affirmed that in the 18th century the Italian invasion had forced the national traditions, represented by Scarlatti and, later, Soler, to flee towards ephemeral theatrical forms, quite unconnected with the evolution of the international language. Therefore, the decline of Spanish music had been caused by the lack of connection between the national component, which had now taken refuge in secondary genres like the *tonadilla*, and international musical language, which was eclipsed by the facile Italianism of the Bourbon court. Thenceforth, Spanish music oscillated between a contrived language of foreign origin with no personality of its own, and a national language that was isolated and impoverished, subject to the ephemeral dictates of theatrical fashions. Only after a long period in the wilderness during the 19th century, did Falla appear to overcome this dichotomy and position Spain once more in the conjunction of cultured historical traditions and international styles, thus definitively revitalising the essence of Spanish music

In the face of this vision of history, Gómez and Subirá vehemently defended the historical and even aesthetic importance of the *tonadilla* as a genre that represented a valuable national popular tradition. For the former, the composers of *tonadillas* had managed to capture the soul of Spanish music, shaping it into a popular and open genre. Therefore, he did not consider the *tonadilla* simply as a historic genre to be studied and evaluated, but also as a valid and effective compositional reference on which to construct the Spanish musical tradition of the period. In fact, Gómez himself selected and published several *tonadillas* to be performed in concert and even composed some pieces with this denomination.

In this way, Julio Gomez's production became a traditionalist alternative to be borne in mind in the face of the modernist thinking of Ortega and Salazar. Indeed, from the very outset of his activity as a critic, Gómez had shown his disagreement with the ideological premises of Salazar, whom he accused of having given too much credit to foreign-influenced trends, and, by doing this, had abandoned the national language. For Gómez, authenticity and internationalism were inevitably contradictory elements: on one side there was the authentic style, understood as that which was based on the true, established roots of the Spanish lyrical tradition: and on the other there was internationalism, a component of composition, which, although valuable and respected, never quite belonged to the true national tradition.

As far as Subirá was concerned, he took Salazar's criticisms of the *tonadilla* as a personal intellectual affront. The Catalan musicologist was, no doubt, the greatest expert in the study of Hispanic theatrical forms of the 18th century, which meant that he had developed a sense of property regarding the period and a proud superiority which he would not allow to be questioned by anybody, least of all if that person did not belong to the field of historical research. Consequently, Subirá was at the centre of a bitter dispute with Salazar regarding the latter's writings on the *tonadilla*, from which he finally emerged defeated, for two reasons. First, Subirá never recognised the intellectual worth of his adversary, considering him to be an upstart with no academic background and whose only merit was his superficial and sectarian work in the newspapers. Thus, he despised and underestimated Salazar's intellectual formation, supposing it to be unstructured and lacking in epistemological solidness, which was patently untrue. Secondly, from the very beginning, Subirá failed to understand the terms of the debate and behaved as if Salazar's texts were simply a personal attack on his leadership in the field of historical knowledge of the 18th century. Thus, Subirá based his critique on Salazar's supposed inability to judge historical elements with whose documental roots he was not familiar, insisting on his ignorance of the facts and his lack of academic background. By doing this, he completely ignored his rival's complex arguments, convinced that his own authority

in the field was a guarantee of victory, and he based his arguments on moral principles, judgements of intent and scornful disqualifications of his opponent.

Finally, the three-sided debate between Gómez, Subirá and Salazar was one more of the controversies surrounding the figures that should have been the leaders of Spanish musical life. Gómez and Subirá were very dissatisfied with Salazar's historical vision and his biased choice of authors, and they fought on two fronts: on one hand, attempting to question the validity of the/his opinions expressed in musical criticism, justifying this by pointing out the necessary omissions in journalistic texts; on the other hand, they questioned the selection criteria used to raise some authors above others, referring especially to Salazar's obsession with elevating Ernesto Halffter above his peers.

In their arguments, the two critics highlighted many of Salazar's conceptual weaknesses, but at no time did they provide the critical tools necessary for the construction of an alternative discourse, and nor were they capable of presenting one in any of their texts. Entrenched in their dialectical obsession with Salazar, they devoted themselves to pointing out his supposed incoherencies and arbitrariness. However, they never tried to write a different version based on "fair" value criteria or even attempt to systemise some clear methodological principles concerning what these criteria should be and how they should be used from an analytical standpoint. For this reason, their writings were inevitably relegated to a secondary or merely anecdotal position within the ideological framework of the time.

After Gómez and Subirá, the most important opinions of the period were expressed by Ángel María Castell in the *ABC* newspaper and Víctor Ruiz Albéniz in *Informaciones*. From an aesthetic point of view, Castell clearly owed much to the ideas of Antonio Peña y Goñi, who was a close friend of his and who shared his professional vocation, tending more towards agile but superficial journalism rather than thoughtful intellectual criticism. From Peña y Goñi he inherited three principles: his radical anti-Italianism, his vehement defence of the Spanish *zarzuela* and, above all, his fascination with the European canon, and in particular, with the Wagnerian creed.

Ángel María Castell was also the figure that best illustrated the difficulty of finding an eclectic position in the face of the dialectical posture of the avant-garde movements. Thus, Castell's musical standpoint evolved between the beginning of his career and the final years of the Republic. Over this period, his position moved from an enthusiastic eclecticism, in which he gave equal recognition to the extremely diverse trends that were born at the turn of the century, towards an ambivalent rejection of avant-garde tendencies in the thirties.

However, the factors that caused this evolution had nothing to do with the music itself, but rather with the ideological conflicts and personal quarrels that sprang up

around it. The advent of Adolfo Salazar as the critic representing the avant-garde, the sensation that this movement was undoubtedly associated with extreme left-wing political ideas, and, ultimately, the anti-establishment *discourse* that the modernist critics offered against the institutions, gradually drove Castell towards a more radical posture, finally approaching a reactionary profile at the outbreak of the Civil War.

As regards Víctor Ruiz Albéniz, he was the nephew of the composer, Isaac Albéniz, and had had a long career as a doctor in the Spanish protectorate in Africa. He enjoyed great prestige due to his knowledge of African affairs and, although his political thinking initially tended towards modern, democratic liberalism, with the passing years his ideas turned towards intransigent, traditionalistic nationalism, probably as a result of his close contact with colonial military circles (commonly known as *Africanistas*), as well as his profound disillusionment with civilian politics after the disaster of the Annual.

In the case of Ruiz Albéniz, his links with Africanista ideas led him to defend more and more vehemently the need for a change of direction in Spanish politics and to support authoritarian and militarised models such as that offered by Nazi Germany, although he never actually supported the principles of German racism. As a consequence of this position, Ruiz Albéniz proposed a monolithic and traditionalist model in his musical criticism, especially in his particular understanding of what should constitute "Spanish music". In this respect, he made a clear and exhaustive counterproposal of a traditional, nationalistic ideology (that is, with great weight given to folklore and with Isaac Albéniz as the main reference), against a false internationalistic nationalism of foreign influence, in which no distinctions were made between different styles or trends.

However, in spite of his newspaper's close links with Nazism and the irate presence of anti-Semitic attitudes in its pages, there is not a single word against the Jews in his work. The reason for this attitude springs, once more, from his colonial experience. In Spain, the Jews did not form an identifiable community as such, but they did in North Africa, where Ruiz Albéniz spent much of his life. In fact, throughout the process of colonisation, many Sephardic Jews (those expelled from Spain in 1492, who still conserved the language and customs of their ancestors), directly supported the Spanish troops, which led to many Africanista officers defending the Spanish identity of the Jews that had settled there, or, at least, maintaining a respectful attitude towards them.

Paradoxically, it was Adolfo Salazar who developed strong anti-Semitic feelings, probably due to his contact with powerful French anti-Semitic groups who were patrons of the "Latin community". In his articles and above all, his private correspondence, we can observe a very cruel attitude towards the Jews, expressed through four ideas. In the first place, Salazar considers the Jews to have a sinister,

conspiratorial nature, which he believes to have affected the institutions, and, in particular, the Spanish Church, the most corrupt and mediocre of all churches. Secondly, Salazar considers that the Jewish element is a distinctive feature, which goes against the true Spanish identity and, therefore, there can be no integration of the Jews into the Spanish race and tradition. Thirdly, Salazar considers that membership of the Jewish community implies racial degradation, preventing its members from displaying normal conduct and from showing true creativity in the artistic sphere. Finally, Salazar believes that the Jewish identity forms part of the national inheritance only in central European countries and not in Mediterranean states. Thus, by unequivocally linking Judaism with the German race, he releases from this heritage the "Latin race", personified by Spain and France, which the critic defined throughout his career by its absolute opposition to Germanic principles.

CHAPTER 4

The second part of this study, consisting of chapters four and five, is dedicated to the analysis of the musical policies carried out during the period of the Republic (1931 – 1936). To this end, chapter four begins with a global analysis of the political situation existing in Spain at the beginning of the 2nd Republic. A brief examination will be made of the essential political ideas of the republican leaders and of their relationship with the ideology of the musical avant-garde movement. Subsequently, we will make a succinct but comprehensive analysis of the main sectors of the musical scene of the period, trying to explain the complex nature of the challenge faced by the new institution for centralised planning. Following this, we will consider the manner in which the National Board for Music and Lyric Theatres was set up, indicating the problems of legitimacy which affected it from the outset, and which would ultimately prove to be fatal for its development.

The first defining element of music during the Republic is, no doubt, its lack of importance within the cultural world of the period. In the Madrid of the thirties, music was a poorly-valued activity with little prestige. Even the most reputed and officially-recognised authors had little influence in public life beyond the strictly musical field, and the working conditions of performers were extremely precarious: their wages were low, their social esteem was negligible, and, as if that were not enough, with the arrival of recorded music and the "talkies", the labour market became saturated and their activity still more discredited.

In fact, music was considered as a subordinate activity in all official and cultural spheres. Contrary to what occurred in the United Kingdom, Germany, Norway or Hungary, music was not an obligatory part of primary education, having a secondary,

cross-curricular status. Neither was it present in secondary school, in which none of the successive reforms contemplated music as an academic subject, as also occurred at university level, where it was reduced to a few unofficial courses at provincial centres. As a consequence of this, the public teaching of music was limited to the Conservatories (seven at the beginning of the Republic), together with other unregulated areas, such as wind bands, choirs, regimental bands, municipal music schools and other isolated initiatives.

The main centre for musical education during those years in Madrid was the Conservatory of Music and Declamation, a reputed centre with a relatively large and prestigious teaching staff. However, the education offered by the Conservatory was far removed culturally and pedagogically from standards in Europe or in international centres of reference. Furthermore, there was much internal corruption and nepotism which devalued the prestige of the institution and the competence of its teachers.

As regards written publications, musical criticism never managed to occupy the amount of public space that it occupied in other European countries, nor that of other cultural manifestations in Spain, not to mention entertainments such as bullfighting or sports. Likewise, although the profusion of musical publications of the period is easily observed, it is also clear that publishers were occupied in printing popular music, like the *zarzuela*, musical revues or *cuplé* and only very rarely published symphonic or chamber music. Moreover, although the market for books was flourishing in the twenties and thirties, the truth is that there was no proportional rise in studies and essays on musical topics.

As a result, as Juan José Carreras has pointed out, it is difficult, if not impossible, to speak of musicology in Spanish before the Civil War. The publishing market for the sector was virtually non-existent and was primarily dedicated to didactic works or treatises on general subjects. From a methodological point of view, there had been no reasoned response to German musicology. Besides, in the musical circles of Madrid, musicology was perceived as an antiquated, erudite science, unrelated to the musical world, which explained its absence from the major institutions, such as the *Academia de Bellas Artes de San Fernando* (San Fernando Academy for Fine Arts). For all these reasons, the space available for music was filled by publicists and amateurs, many of whom resented and even expressed hostile criticism of the latest developments in the area.

As for musical performances, practically all the musical activity carried out in Madrid in the thirties depended on private enterprise and financing. Public subsidies, after the closing of the Teatro Real in 1925, were limited to the two main orchestras (Symphonic and Philharmonic) and this situation varied only slightly with the coming of the Republic. The role of musical societies was also reduced in the thirties, due, basically, to the crisis experienced by one of its most illustrious representatives, the

Philharmonic Society. Moreover, unlike Barcelona, Madrid did not have a great deal of musical activity related to workers' collectives.

What Madrid did have during these years was a substantial private infrastructure for the *zarzuela*, the revue and other types of lyric theatre. In fact, musical theatre was, due to its financial importance and the number of workers, unquestionably the most important area in the musical panorama of Madrid. Its commercial structure was based on the traditional system of business management, in which theatres were hired, private companies were present in a system of free competition and the seasons were programmed according to strictly commercial criteria. In this sector, the most important performers were paid excellent salaries, superior to those of the highest echelons of education and of the most important political positions. Nonetheless, although the infrastructures and the models of production were similar in the *zarzuela* and the other types of lyric theatre, the content was completely different, as were the audiences. The former was characterised by its amiable and conventional language and an elegant compositional style, whereas the revue and the *género ínfimo* (music hall) were much more frivolous, using vulgar, facile humour and a precarious, unsophisticated musical structure.

Before the Republic, the Spanish government did not have a centralised management body responsible for organising the musical world. The only government intervention in this area had come from the *Dirección General de Bellas Artes* (Fine Arts Council) in the shape of direct subsidies to some groups, such as the orchestras of Madrid. However, there had been numerous demands for more state intervention since the beginning of the century. Among these, the most important had been the demand for the creation of a National Lyric Theatre, wholly financed by the state and dedicated only to the performance of works by Spanish composers. This demand managed to find a place in the political programmes of the Restoration, and above all, on the agenda of Primo de Rivera's government. However, they never managed to formulate a specific project with full government backing. With the arrival of the new regime, there was greatly renewed hope that the government would solve the problem of the lyric composers, especially bearing in mind the ideas of regeneration and state intervention so proudly proclaimed by its leaders.

As is well known, the Republic did not come to power in an orthodox fashion or by means of legislative or constituent elections. The birth of the new regime was *ab acclamatio*, after the victory of republican coalitions in the major cities in the local elections of April, 1931. However, the political representatives who formed the first government came to power with an ideology that suffered from two serious problems from the beginning. The first was the fact that they depended on a dialectical structure according to which the nation's problems were the product only of the perversity of

some collectives (political parties, the monarchy, the armed forces, the Catholic church, the business world, or, in the case of music, traditional institutions, the concert-going public, music conservatories), and not as a consequence of complex social problems and an erratic relationship with those in power. Thus, the profound, interrelated problems existing in the nation were given a naïve explanation, giving rise to simplistic policies by which all problems would supposedly disappear with the elimination from power of the groups that constituted the establishment.

This political naivety had inevitable repercussions for the other major distorting factor of republicanism: the manifest incompetence of the political leaders (on the right and the left) in the management of the *res publica*. The majority of the politicians of the time had no financial background and had made no profound and serious analysis of the problems they were facing. Consequently, most of the financial measures taken were the fruit more of good intentions than specific knowledge, which turned out to be counterproductive and even harmful to those who should have been the beneficiaries.

The possibility of a new organisation of the musical world arose a few days after the proclamation of the Republic by means of a series of articles signed by Adolfo Salazar. Acting as the figurehead of his own lobby, Salazar set out the principles that should guide the new government in the area of music, in accordance with a memorandum that he had already presented to the last government under the monarchy. Insisting on identifying these ideas with the “national interest”, Salazar gave a relatively detailed analysis of the problems of state management of the field of music. He went on to offer a solution to Spain’s age-old backwardness in this field, in consonance with the utopian aspirations of the other republican intellectuals.

Having explained the situation and given general guidelines regarding the path to follow, Salazar made a long list of proposals, starting with the reform of the ministerial hierarchy and the creation of a specific body, which he called the “National Board for Music”. This organism would be responsible for the direct management of all events related to music on a national level and would give its support only to those authors who sympathised with the movement for renovation led by Salazar himself. This “National Board for Music” would cover all the areas of the musical scene, from the repertoire to be performed to the administrative and financial control of the institutions. It would also be responsible for determining, with no possible right of reply, the aesthetic criteria necessary in order to overcome the “spiritual crisis” which was supposedly affecting the arts. To this end, the Board should have absolute autonomy in its decision making, the positions on the Board should be permanent and these decisions should be beyond political or parliamentary intervention.

Salazar’s initiative was not the only proposal for a new organisation of musical activity under the republican Government. In fact, at the beginning of 1931, the Mixed

Commission for Public Performances had already agreed to hold a national conference in order to study the crisis in the world of music, with the patronage and collaboration of the Ministry of Labour and Prevision. Most of the participants in the Mixed Commission represented specific corporate sectors, each of which had its own interests and a very different idea of the areas in which the state should intervene. That is, each one of them represented a different lobby, which meant that the possibility of a broad consensus regarding the guidelines to be demanded of the government was remote.

However, during this conference, the news came out of the creation of the Board, in accordance with Salazar's criteria, and with Salazar himself as secretary. In the face of the protests from those attending the conference, the president of the new institution, Oscar Esplá, appeared at the meetings to explain the project and promised that no decisions would be taken without the support and participation of all the sectors of the national musical scene. Furthermore, Esplá concluded by saying that the creation of the Board would not only solve "all the problems of the crisis" but also "would guarantee all music teachers a minimum state salary of 400 pesetas a month". This speech was received with a unanimous ovation and the National Board for Music's proposal received the support of the majority of the participants at the conference.

Notwithstanding, Esplá was far from keeping this promise, and in the regulations setting out the Board's competencies there was no reference to the participation of sectors outside the avant-garde field in the new body. What is more, the regulations included a clause granting the members of the Board absolute power, independent of any political supervision, over a six-year period. During this time, they would supervise all the activities in the musical sphere of the country and would fill any vacancies that might arise by free internal designation..

However, the choice of a minority group caused endless problems in the ranks of the Republic. The ruling coalition that oversaw the birth of the Republic contained numerous organised pressure groups, many of which defended conflicting interests. Salazar clearly represented a very specific group, that of the intellectuals and avant-garde authors, whose interests and aspirations collided head-on with those of other collectives also represented by the new government. For all these reasons, the Ministry never gave its unanimous backing to Salazar's proposals. Despite having given more power to this group than to any musical director in Spanish history, the Ministry officials also imposed a series of countermeasures aimed at satisfying the demands of other lobbies that were close to the Government. The most important of these was, without doubt, the lyric sector, important for reasons of magnitude and tradition, as well as being the best organised of all the national musical collectives.

Thus, the future governing body of music found among its first duties the organisation of a national lyric theatre, a task which accounted for the greater part of its funds.

To this end, the National Budget of 1932 assigned the sum of one million pesetas in order to put the National Board for Music's plans into action. This contribution from the state was divided among different areas and also included the approval of an extraordinary overdraft of 25,000 pesetas. The largest amount in the budget was for the creation and maintenance of the National Lyric Theatre, whose first season was programmed for May, 1932. However, this intervention in the theatrical sector created great unease in the private companies that depended on the performance of the lyrical repertoire for their living, as well as in business circles related to the sector, since the theatre, like the rest of the economy, was going through a serious crisis at the time and feared the idea of having to compete with new, state-financed institutions.

Nonetheless, few critical voices were raised against the Board from liberal positions and these received little attention from the media. In fact, they could practically be reduced to the texts of a single author, linked, paradoxically, to the Socialist Party: José Subirá. Subirá's hostility towards the Board (leaving aside his ingrained and incorrigible antipathy towards Salazar) was mainly due to profound ideological antagonism with regard to the role of the people and the state in the configuration of a new society. Thus, we can identify three basic aspects which Subirá targeted in his criticism during the first year of the Board's existence. The first was the fact that the members were not elected, which Subirá considered incompatible with any democracy. The second was the use being made of public money within the new institution, since the managers of the Board never published the names of the recipients of the approved sums. Finally, from the pages of *El Socialista*, Subirá became the scourge of the corruption that existed in this body, which soon became evident as time passed for the Republic

CHAPTER 5

The fifth chapter will deal with four essential fields of study. The first will be the development of the main initiative implemented by the Board during its first two years, the National Lyric Theatre, and the conflicts arising from this. We will attempt to understand the reasons for its bankruptcy and the consequences of this in (the

development of) the legislation as from 1932, which were the abandonment of theatrical projects and the announcement of a new system of state musical patronage. We will go on to analyse the events following the dissolution of the Board in 1934 and the situation of political flux maintained by the Republic in the musical world until the outbreak of the Civil War in 1936. In the third place, we will examine the unsuccessful plans for educational reform that were proposed during the period, highlighting the inevitable conflict that arose between the members of the Board and those of the teaching staff of the Madrid Conservatory. Finally, the functioning of the national music awards during the period of the Republic will be analysed, along with the positive and negative aspects of the Board's conduct in this respect.

On 5th July, 1932 the definitive regulations of the National Board for Music were approved. The new law did not establish any type of control over the use of its funds, (such as the publication of expenses, payment of taxes controlled by the Court of Auditors, ministerial supervision), giving the new organism absolute autonomy and freedom from responsibility in the management of these funds. Thus, the Board was allowed to establish the salaries of its workers without supervision, appoint specific committees by direct designation and, most importantly, devote up to 5% of the capital received to paying the expenses of its members. As if this were not enough, the idea of financial incompatibility was obviated for its components and the Board was authorised to negotiate payments to any external agent without the need for a public competition.

Although the Board intended to reform all the areas of national musical life, from the outset of the institution the Ministry had established some very clear priorities in this respect, in accordance with the traditional demands of the Spanish theatrical lobby. Nonetheless, these demands were not compatible with the profile of the members of the Board, who were almost intentionally unfamiliar with the theatrical world and, in some cases, even enemies of its tradition and aesthetics. In this respect, Salazar's case was paradigmatic. The critic of *El Sol* had developed a fierce hostility towards the theatre throughout his career, and this hostility still remained when he took control of the musical institutions.

Given the haste with which their budget had been established, the new management decided to divide the first season into two series: a shorter preliminary season from May to June, and a long series of performances taking place from

October, 1932 to March, 1933. The preliminary season took place between 31st May and 3rd July, 1932, with the artistic direction of Coriano Rivas Cherif and with ticket prices that were far higher than average for theatrical performances in the capital. Yet the choice of the programmed pieces was far removed from the spirit of renovation promulgated by Salazar and other members of the Board. On the contrary, the season was designed following extremely conservative criteria, in strict observance of the canon, a fact which was applauded by the majority of the Spanish media, but rejected by the avant-garde circle of *El Sol*.

In fact, throughout the whole season, there was only one attempt at the crystallisation of the ideals of Salazar and his circle: *El peón de música*, a lyrical-theatrical show based on a libretto by Manuel Abril and music by Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse and other composers belonging to the Board. *El peón de la música* established a changing concept of the theatre in which there were constant variations in the styles, both literary and musical, sets and performers, which inevitably meant a break with the traditional narrative flow. However, the disproportionate amount of preparation and administration work that was carried out for this new show finally came to nothing, since, after the visit of Esplá and other members of the Board to the dress rehearsal, the show was immediately cancelled.

A long list of new productions was announced for the autumn season, comprising no fewer than 22 different shows, including several premières of works by Spanish composers, all of whom were members of the Board. On top of this, the Board opened the door for any Spanish author to stage their theatrical work at the National Lyric Theatre, establishing public conditions of entry for this purpose. However, this proposal soon had to be revised. The opening season was a calamitous financial disaster and the administrators had made no financial provision for future spending. By force of circumstances, the initial budget per performance was cut by 30%, to seven thousand pesetas, and all the new productions were cancelled, except one, *El Talismán* by Amadeu Vives. Furthermore, the open competition for the staging of Spanish works was suspended and the number of performances was reduced to the usual length of a short season.

In the meantime, the jockeying for power within the Board reached its highest point. The relations between Esplá and Salazar, on one side, and Vives, the institution's vice-president, on the other, had never been friendly or fluid. In fact, in 1932, the Catalan composer stopped attending all meetings and supporting the

Board's projects, and in October he resigned from his management duties in the National Lyric Theatre, having lost all power of decision in this respect. Shortly afterwards, a series of internal manoeuvres reduced the role of the Board members to a merely symbolic one, concentrating all the power in the executive committee formed by Adolfo Salazar, Oscar Esplá and a new ally who had replaced Vives on his death: Miguel Salvador.

In these circumstances, only one relevant figure stood up to Salazar and Esplá: José Subirá. Probably for this reason, the members of the Board, led by their president, sued the Catalan musicologist for libel. This did not placate Subirá, and consequently, his adversaries (see original) were obliged to take stronger and more direct action. In this case the executing hand was that of the minister, Fernando de los Ríos, who, according to Subirá himself, gave orders in November to *El Socialista* newspaper not to publish any further criticism of the institution. Moreover, in January 1933, the hearing pending the lawsuit took place, after which a surprisingly severe punishment was meted out to the musicologist, releasing him on bail of 7,500 pesetas, which was especially surprising bearing in mind that it was a question of free speech.

Finally, the first season of the National Lyric Theatre saw the light of day in October, 1932 and continued until 1st January 1933. Doubtless motivated by the financial problems described above, the programmers decided to forsake any attempt to be adventurous in their choice of shows and devised a programme based exclusively on the traditional Spanish canon of the *zarzuela*. As had also occurred in the preliminary season, most of the media heaped praise on the opening of the National Lyric Theatre's season. However, as the season went on, this posture changed and the numerous managerial problems experienced by the administrators became increasingly evident.

The cost of public productions had risen exponentially, in many cases doubling the investment made in similar circumstances by private enterprise. In fact, in spite of successive reductions in the budget, the cost per performance had become established at approximately 7,000 pesetas, compared with 3,700 for a similar production in the private sector. Likewise, the admission price was very different from the prices offered in the free market: whereas a seat in the National Lyric Theatre

cost, after a reduction, between 4 and 20 pesetas, private theatres offered similar shows at prices between 1.5 and 4 pesetas. All this led to box-office disasters in the public sector, and finally, the season had to be brought to an abrupt end weeks in advance of the planned date.

In the face of all the problems that had arisen during the season of the National Lyric Theatre, Salazar's critical reaction was surprising to say the least. Far from explaining the reasons for the decision taken by the Board and giving a reasoned justification for the choice of works programmed, the critic of *El Sol* used his reviews of the National Theatre performances to discredit the repertoire and insist on the urgent need for renovation. Trapped in his dialectical inertia, Salazar continued in the same line of opposition to the 19th century repertoire that he had maintained throughout his career, in spite of the fact that, on this occasion, he himself had been instrumental in staging it.

As a consequence of the disastrous end of the lyrical season, Ministry officials made important changes in the Board's model of management, reducing the capacity of the members to act outside the control of parliamentary resolutions and making substantial cuts in the capital received from public funds. In order to conclude the spring season, management by the members of the Board was avoided at all costs, being replaced by a system of subcontracting to an impresario who would manage the Theatre more efficiently and economically. The person chosen for this task was Federico Moreno Torroba, a successful composer and impresario and one of the figureheads of the powerful theatrical lobby. The arrival of the composer of Luisa Fernanda brought about a profound change in the artistic orientation of the National Lyric Theatre: the programme followed more commercial criteria, the accounts were balanced and the critical reaction against it diminished.

The 1933 state budget once more included an assignation for the National Board for Music. However, in the legislation attached to the budget some modifications were introduced that implied a change in the Board's position. According to the new law, as from the beginning of the fiscal year, the Ministry reserved the right to give direct subsidies to the musical societies that it considered worthy of this aid. In this way they established a dual system of state aid. This recovery of competencies gradually increased during the following months, preparing the ground for the elimination of the Board from the state budget the following year.

Furthermore, with the season programmed by Moreno Torroba in its early stages, two public announcements were made regarding the subcontracting of the autumn season of the National Lyric Theatre. However, the conditions offered showed a clear lack of financial coherence, which was the result of a ridiculous idea of appropriate business conduct, for which reason on both occasions the offer was declared null and void. As a result, in August a new decree was published which made significant changes in the government's policy regarding theatres, returning to the terms that had been in force in the years prior to the Republic, albeit with the hope of change in the future. Until such time arrived, the new government would give specific subsidies, to be determined in open competition, to those companies who contributed most to the stipulated artistic aims. This did not mean that the members of the Board could not stage specific productions independently, but it prevented the direct management and even the existence, as such, of a National Lyric Theatre directly managed by the state.

As a result of this policy, the final season of the National Lyric Theatre took place from 9th September to 1st November, 1933. Its financing was along the same lines as the previous season and it was again directed by Moreno Torroba. At the time, Moreno Torroba was performing at the Teatro Calderón, where several of his productions were being staged. During his time as a collaborator with the Board he merely continued with what was already programmed and went on with his personal agenda. Thus, the Lyric Theatre's season finally consisted of some productions already staged by Torroba, some repertoire classics and some new works which were Torroba's productions. That is to say, all the works were already programmed and included in the impresario's private agenda.

After the elections, the Board was still subject to the same measures as before, taken by the socialist minister Barnés. Therefore, making use of its power to organise occasional performances, the Board staged two festivals during the first half of 1934. The first of these took place from 3rd – 12th March and consisted of five operas by the Russian company of the Paris Opera House. Although this new initiative received furious criticism during the weeks prior to the festival, in the end the performances were well- received. As well as this cycle, they also programmed a series of Spanish music concerts which were open to all the different trends of the moment. Their success with the general public was unquestionable and the reception by the press

was brief but quite positive, especially with regard to the performances of the dancers Antonio Mercé and Vicente Escudero.

The end of the Board began to come in sight in the state budget debates of 1934. When this was finally approved, state participation in the National Board for Music was terminated since there was no assignation of funds for the National Lyric Theatre nor for the other specific initiatives undertaken by the Board. The whole of the budget corresponding to this body was reduced to a single, small assignation, to be dedicated, not to any specific project, but to essential administrative expenses. After the publication of this budget, the original members handed in their resignation and the institution was left devoid of content and members until February 1935.

Then, a new National Board was created, with a radically different physiognomy and aims. Its power was now extremely limited, thus becoming an institution with a consultative function and with no real financial capacity, which meant that there were no performances of any importance during its short life. A few days after the victory of the Popular Front, the new government resurrected the Department of Fine Arts by decree of the minister, Marcelino Domingo, but the Board did not recover its power. In May, Salazar was named Government Delegate for the Opera House and the Maria Guerrero Theatre, but he had no opportunity for political activity in this post. His functions were never clearly specified and the only legal references thereto were very ambiguous. Therefore, Salazar's position at the end of the Republic was of minor importance and it is impossible to know what would have become of him.

Together with the organisation of the National Lyric Theatre, the other major task commended to the Board was the reform of musical education in Spain. Although Salazar was characterised by his ferocious criticism of official music teaching, the Board's attitude towards the Conservatory was, in general, conciliatory and far from the extremism shown in other areas, probably because five of its members, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Arturo Saco del Valle, Bartolomé Pérez Casas and Amadeo Vives, also taught there. To this it must be added that the Council of Public Instruction made it clear from the beginning that it would not accept a unilateral reform in the musical education system.

At first, the Conservatory did not show an especially aggressive attitude towards the powers given to the new body. However, shortly after the creation of the Board, the teaching staff of the centre published in the media a surprising letter requesting the creation of a new Chair in the centre, exempt from the need to pass a public

examination, for Oscar Esplá. There can be no doubt that the composer from Alicante was a unanimously acclaimed composer in the Spanish creative universe, which means that it is probable that his colleagues simply wanted to take advantage of his authority (or of his prestige) to improve the teaching in the centre. However, the staff's action may have been part of a political strategy that was not necessarily incompatible with the above reasons. They may have considered that it was in their interests to lure the president of the Board to the centre, believing that in this way they could win his favour and improve their position in the eyes of the Ministry.

After the approval of the Council of Public Instruction and the *Academia de Bellas Artes de San Fernando* the Chair was created by decree in July 1932 and was adjudicated to the president of the Board without any kind of open competition or public examination. Furthermore, the terms of the regulations included a highly suspicious prerogative: the new professor did not begin with an entry-level salary, of 4,000 pesetas per month, but with a salary that was three times as high, that is, of 12,000 pesetas, which, indeed, made him the highest-paid teacher of all the Conservatory teaching staff.

On the 21st November, 1932, a normative order was published in which the Ministry reserved the right of direct designation of all the teachers at the Conservatory who were not civil servants. This was to remain in force until the comprehensive reform of the educational system. The Ministry resolution provoked a strenuous note of protest from the Conservatory staff and an explicit and forceful rebuff from some of the media. However, these protests did nothing to discourage the Ministry in its efforts. Thus, although, by and large, the appointments were prudent, some posts in the Conservatory were assigned to people who were closely linked to the Board, and even to one of its future members, Eduardo Martínez Torner.

After the change of government that took place in 1934, the system of access to professorships by examination was restored. Nonetheless, the creation and designation of Chairs by the Ministry did not diminish in the slightest in the provinces. The most strikingly obvious case occurred in the new Conservatory in Seville. On 29th April, with the acknowledged mediation of Manuel de Falla, Ernesto Halffter was appointed as Chair and tenured professor of Vocal and Instrumental Ensembles in this centre. The irregularity of the procedure was flagrant, not only because the candidate lacked any kind of official qualification, but, above all, because there was

no examination or competition involved, which went against the recently-approved Ministry regulations. Moreover, as if this were not enough, hardly two months later, the Minister of Public Instruction appointed Salazar's young pupil director of the same centre. From that time onwards, the irregularities in the adjudication of professorships proliferated in Seville Conservatory, until, in 1935, the whole adjudication process had to be reversed in the face of the evidence that it had taken place almost entirely in contravention of the current regulations. However, surprisingly, Halffter's position remained unaffected.

In this frame of action, the regulation of educational reform went through three different phases: the first, wholly formulated by the Board in 1932, the second, conceived a year later as a revision or addition to the first, proposed by the Conservatory representatives in their Assembly; and the last one, which supposedly combined the interests of the two groups and which was officially proposed in 1934.

The proposed reform in 1932 arose, in its theoretical aspect, from Salazar's ideology, to the point that, in its preamble, some of his previously published affirmations were taken almost literally. However, the practical application included in this proposal was much less daring than could have been supposed, bearing in mind the critic's track record. In fact, changes were proposed in an effort to avoid confrontation with the powers that be and showed a clear intention of reaching a consensus with all the parties involved. In global terms, the proposed curriculum was fair and coherent, and included a consistent balance between the instrumental aspect and the specific theoretical subjects, whose weight was considerable but not disproportionate. In all cases it was obligatory to study technical subjects in order to gain the final qualification and great importance was given to elements of general knowledge. From the teaching point of view, the plan avoided clashes with existing members of staff and provided impartial means of examining new teachers. Nevertheless, the proposal lost its credibility at the end, with the inclusion of two aspects which were, no doubt, problematic and unacceptable for the ministry which had to approve it. These were the demand for an increase of 46% in total spending and the creation of a new system of appointing executive posts either by direct designation or with the Board's mediation, which went against all the current legislation/regulations.

A year later, the Assembly of Conservatories issued its own proposal, which was more cautious and ambiguous than that of the Board, but which contained an

unacceptable and incoherent curriculum. The Board did not accept the changes suggested by the Assembly and, for the second time, presented its own model for reform before the National Council for Culture, eliminating the elements that had been so problematic in the first place: the increase in spending and the new system of appointing executive positions. In this way, the new system was more coherent, structured and rigorous, allowing steady, ordered advances without causing offence to any of the pressure groups. However, this proposal did not flourish and the Board resigned *en masse* in the summer of 1934 without even having managed to bring the proposal to the parliamentary stage. In any case, in October of the same year, Esplá, the musical representative on the National Council for Culture, presented a final project for the reform of musical education which was similar to that of the Assembly of Conservatories but this did not find its way to parliament either and, finally, the debate died down. After this, no more reform projects were presented before the outbreak of the Civil War and the discussion regarding the teaching in the Conservatory practically disappeared from the press.

The celebration of the National Awards for artistic creation had its origin in the twenties and thirties, having the aim of rewarding projects of exceptional value in any of the wide variety of sectors of the field of the arts. The official announcement of the award scheme for the different prizes was made jointly and similar parameters were established with regard to the composition of the juries, the pre-requisites and the amount of the prizes. However, with the coming of the Republic, the awards in the field of music deviated from the general norm. The Decree that created the National Board for Music gave it the power for the "reorganisation of national music competitions" and established that competitions "will henceforth depend" at all times on the Board. Consequently, none of the other official institutions (the *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, universities, conservatories) took part in the naming of juries or the functioning of the award schemes in the field of music, and not even the ministerial representatives intervened in the process.

The announcement of the first National Award scheme that took place in the Republic largely respected the general terms established for the previous edition, which had come out only days before the arrival of the new regime. This new edition maintained some elements that formed part of the history of the awards and that

were also valid for all the other disciplines in the thirties. The first was the fact that the jury was to be open and unpaid. The programme did not stipulate who the components should be, but the established tradition dictated that it should be composed of representatives of the different institutions related to the area of jurisdiction of the prize in question and that their participation should be essentially honorary. Finally, the editions during the government of Primo de Rivera had made it abundantly clear that all materials presented would be exhibited for public scrutiny after the verdict had been emitted, insisting on the principles of transparency that should prevail in political administration.

The first edition, which took place in 1931, continued to respect the established norms, changing only the financial aspect, in keeping with the current economic situation. The announcement of the awards the following year, set out only by the members of the Board, included content that was much more programmatic and in accordance with the founders' original concept. However, it was in 1933 that a clear change of course was made in the administration of the national music awards. In that year there were three separate competitions, for the fields of theatre, composition and musicology, respectively. The regulations completely omitted the obligation to make public all the works submitted, limited the Jury to members of the National Board for Music only and conceded an extra payment for the members of up to 5% of the total budget. All this indicated a dangerous deviation from the Ministry's established norms and opened the way for controversy, which would form an integral part of the following editions, especially in the one that followed immediately afterwards, in 1934.

The origin of this polemic arose after the resolution of the Jury, which had decided to share the prize among a long list of contenders, whose works were of extremely variable style, length and quality. In the face of this situation, one of the winners, Julio Gómez, requested that all the works should be exhibited publically, as had always been the custom with National Awards. However, the Board's reply to this request was a definite and rather irate negative. As a result of this, Julio Gómez took an express petition to the Minister of Public Instruction and Fine Arts, Filiberto Villalobos, in the hope that he would solve this particular problem.

Finally, two ministerial orders managed to settle the dispute, undertaking to accept in equal measure the arguments of *El Liberal's* critic and those of the members of the Board. In fact, the Minister Villalobos sided with Julio Gómez and obliged the

Board to hold a public exhibition of all the works within a period of two weeks. However, the position of the Ministry was not as unanimous as might have been expected, bearing in mind this declaration, since a new set of regulations regarding future National Awards had appeared only a few days previously. They stipulated that all award schemes were obliged to use open juries with the participation of all the collectives of the sector, the president was to be appointed by the National Council for Culture and the works submitted must be exhibited. However, although this reform affected all the other categories of national awards, it was not enforced for the music awards.

In view of these exceptional circumstances, the penultimate edition of the national awards and the last at the hands of the Board was held in 1934. Breaking with the tradition of the previous awards and by way of a retrospective compensation, they announced " a competition to reward the work carried out by Spanish composers in recent years, as from 1st January 1931", taking into account only works of instrumental and chamber music. In accordance with the verdict of the Jury, the prize went once again to a member of the Board, Salvador Bacarisse. Shortly afterwards, as a consequence of the profound structural changes that were taking place within the Government, the national music awards were reincorporated into general regulations which were published in 1934.