



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Universidad de Salamanca

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Máster en Música Hispana

La representación de lo femenino en la música de Joaquín Turina (1882-1949) a través de las suites Mujeres Españolas, op. 17 (1916), op. 73 (1932) y Mujeres de Sevilla, op. 89, (1935)

Trabajo de Fin de Máster

AUTOR: CAMILO VAUGHAN
TUTORA DE TFM: MARIA PALACIOS

Contenido

Introducción	5
Presentación y planteamiento general	7
Metodología	9
El problema de lo “extra-musical” y el método	14
Los tópicos: aportes y problemas para el ejercicio que nos planteamos	16
El objeto de estudio desde las fuentes secundarias	17
Estado de la cuestión	20
Sobre Joaquín Turina	25
Sobre Joaquín Turina y lo femenino en su producción	25
Sobre estudios de género y música	27
McClary y su noción de Análisis	28
La representación de la mujer en la obra musical de Turina	32
La mujer como representación de la modernidad	34
Las suites para piano dedicadas exclusivamente a la representación de la mujer	37
El crecimiento y los elementos representativos musicales como mecanismos de gestación de las suites	43
Suite de <i>Mujeres Españolas</i> (serie 1), op. 17 (1916)	46
La madrileña Clásica (<i>La Madrilène Classique</i>)	48
La sevillana sentimental	50
La morena coqueta	54
Suite de <i>Mujeres Españolas</i> (serie 2), op. 73 (1932)	58
La gitana enamorada	59
La florista	62
La señorita que baila	63
La murciana guapa	65
La alegre sevillana	65
Suite <i>Mujeres de Sevilla</i> , op. 89, (1935)	67
La alfarera de Triana y la mocita de barrio	68
La macarena de garbo	70
La cigarrera traviesa	71
Mantillas y peinetas	71
Conclusiones	74

Bibliografía	78
Archivos consultados	80
Anexos:.....	81

Introducción

“La música es el arte que va a la expresión de lo más indefinido, de lo más elevado, de aquello que se indefine por intensidad expresiva y es, sin embargo, el más aprisionado en fórmulas de tecnicismo.”
—Joaquín Turina¹

El ejercicio que emprendió Joaquín Turina al escribir las suites para piano dedicadas a la representación de la mujer es, ante todo, un ejercicio de relaciones entre las fórmulas técnicas y la expresión de algo definido, pero desde la subjetividad de su tiempo y pensamiento. La partitura y los diferentes documentos que se relacionan con ella dan cuenta de un complejo proceso creativo que echa mano de diversas formas de relación con ideas, imágenes, juicios y prejuicios, para definir desde el arte “más indefinido” a la mujer y, especialmente, a la mujer española, que sería plasmada en papel pautado y ofrecida al público parisino.

La figura de Joaquín Turina es interesante en la medida en que se ha articulado fuertemente con la historiografía española de los primeros años del siglo XX, como un referente del canon de la música en España de su época. Su participación en medios de comunicación, la escritura de textos de carácter académico, su abundante correspondencia, su prolífica producción musical y los diversos roles que asumió en instituciones educativas y culturales, ofrecen un abanico bastante amplio de fuentes para explicar su obra, que sin duda hace parte del patrimonio musical hispano. Dentro de su amplia producción, es frecuente encontrar títulos alusivos a la mujer y en su participación en la prensa y la crítica hay información que nos permite enriquecer la interpretación y el análisis de sus obras para comprender desde nuevas perspectivas su música.

La música para piano es sin duda una parte muy importante de su producción. Por tratarse de un instrumento que dominaba como ningún otro y por presentar el material musical más “desnudo” —despojado de las necesidades específicas de la música instrumentada u orquestada para formatos más complejos— es el medio ideal para desvelar los procesos a través de los cuales el compositor se aproximó a la representación de lo extra musical en su música sin texto ni libreto². Precisamente es en este formato en el que publicó la mayor parte

¹ Joaquín Turina, *Tratado de composición musical*, prefacio del primer volumen (Madrid: Unión musical española, 1946).

² Al respecto hay un autor especialmente interesante que aborda su música para piano en general desde una doble perspectiva teórica y práctica. Se trata del trabajo de Arturo Soria, que ha aportado tanto una tesis

de obras dedicadas a representar desde la *música pura* a la mujer. La *Schola Cantorum* de París, donde estudió Turina después de expresar su frustración por no encontrar un mentor apropiado para sus estudios en España, tiene en el centro de la concepción del ejercicio musical la separación de las “origen sinfónico” y aquellas de “origen dramático”³. Esta separación, que Turina luego replicaría en su propio *Tratado de Composición Musical*⁴ publicado en 1946 (varias décadas después de realizar sus estudios en la *schola*) es importante para nuestro estudio, ya que estas piezas contienen un importante componente dramático y descriptivo en su concepción. Por otra parte, resulta interesante, aunque también lamentable, que fuera precisamente en el tercer tomo del tratado en el que Turina planeaba desarrollar lo que d’Indy llamo la música de origen dramático⁵. Si bien no podremos conocer nunca el texto completo, la revisión de estas piezas, sin duda de carácter dramático, nos permite aproximarnos desde su producción al ejercicio de la representación puramente musical —que implica un ejercicio, a veces tácito, de definición— de un elemento que fue casi una obsesión del compositor durante toda su carrera y su vida: la mujer⁶.

En este sentido nos hemos planteado la pregunta de investigación en los siguientes términos: ¿Cómo se construye la representación de la mujer en la música para piano de Joaquín Turina?

doctoral como la grabación integral de la música para piano de Turina. Antonio Soria, “Joaquín Turina (1882-1949). Aportaciones al modernismo musical español. Su obra para piano” (Universitat de Valencia, 2005), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=160659>.

³ Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale*, 3 vols. (Paris: Durand et fils, Editeurs, 1912).

⁴ Joaquín Turina, *Tratado de composición musical*, vol. 2 (Madrid: Unión musical española, 1946).

⁵ En los archivos de la fundación Juan March se encuentran los apuntes manuscritos y tipografiados en donde Turina establece la estructura general del tomo que nunca llegó a redactar.

⁶ Es recurrente el tema de lo femenino tanto en su obra musical, como en su producción escrita. Para que el lector se haga una idea, presento a continuación un listado de las obras musicales en que en que hemos hallado una relación directa con la representación de la mujer: *La Sulamita* (sin número de opus y probablemente escrita en 1897); *La gran polaca* (c.a. 1903); *Fea y con gracia* (sin número de opus, 1905); la *Rima* op.6 (1910), que inicia con un verso que dice “yo soy ardiente, yo soy morena”; el “Retrato”, que inicialmente se iba a titular “compañera de viaje”, del *Álbum de viaje* op. 15 (1915); *Los Recuerdos de mi Rincón* op. 14 (1914), donde se retrata -o se caricaturiza- musicalmente a tres mujeres, Amparo, María y Pepa; *Margot* op. 11 (1914); *La mujer del héroe*, sin número de opus (1916); *Las locas por amor* op. 19 (1917); *La adúltera penitente* op. 18 (1917); *El poema de una sanluqueña* op.28 (1923) dedicado “a las muchachas de Sanlúcar”; *Corazón de mujer* op. 39 (1926); las suites de *Mujeres españolas*, op. 17 (1916) y op. 73 (1932); *Dríadas* (no.2 de la *Fantasia italiana* op.75 de 1932) ; *Mujeres de Sevilla* op.89 (1935); *Jardín de oriente* op. 25 (1922), que se llamó *Laberinto* y antes *El amor dormía*, y que se iba a llamar inicialmente *Los moros y la pastora*; *Rincones de Sanlúcar* op. 78 (1933); *Musas de Andalucía*, op. 93 (1942); Eugenia de Montijo, sin número de ópus (1944); y “Ante ‘La Dama de Elche’” de las *Tres impresiones* para piano op.99 (1944).

Presentación y planteamiento general

El proyecto parte de una premisa. Consideramos que la obra y los postulados de Turina, referentes a lo femenino, son susceptibles de una revisión a partir de teorías y enfoques en torno a las representaciones de género, que inciden directamente en la composición musical como lenguaje, como forma de comunicación. En este sentido, el proyecto se nutre de enfoques adoptados por la etnomusicología, los estudios feministas y algunas propuestas analíticas que contemplan parámetros que conectan lo descriptivo con el análisis de lo “puramente musical”. Así pues, nos proponemos una lectura de la música dentro de la cultura para evitar un enfoque analítico que nos desvíe de la naturaleza “extra musical” del asunto que nos ocupa, es decir la representación de la mujer en la música para piano de Turina. A partir de esta premisa, planteamos la siguiente hipótesis: El estudio de caso concreto sobre la música con contenido “extra musical” (i.e. dramático y descriptivo) tiene cosas que decir frente a las dinámicas de la producción del arte en la cultura hispana y a los mecanismos a través de los cuales la idiosincrasia se refleja en las obras de arte. En este sentido, consideramos que es importante generar un diálogo entre la producción del compositor — entendida desde la complejidad de su proceso creativo⁷— y las teorías más o menos recientes de la musicología sobre género y cuerpo.

En concordancia con lo anterior nos hemos planteado los objetivos en los siguientes términos:

Objetivo general:

Establecer vínculos entre lo musical y lo extra musical en las obras para piano de Joaquín Turina que se proponen representar de manera explícita a la mujer.

Objetivos específicos:

Generar un diálogo entre la información contenida en la bibliografía al respecto de la música para piano y la música programática relacionada con la representación de lo femenino en Joaquín Turina.

⁷ La figura de Turina hace evidente que el proceso creativo del compositor es complejo en la medida en que se relaciona y es permeado frecuentemente por la interacción con el medio. A manera de ejemplos, resaltamos la influencia que ejercieron en su producción Falla y Albéniz, ampliamente documentada por fuentes primarias y secundarias; las relaciones con el contexto social y político tan agitado que vivió y sorteó en sus últimas décadas de vida; la relación artística con el medio en el que ejerce como compositor, intérprete y crítico a la vez; y la relación cercana con la iconografía que se produce desde diversos frentes.

Establecer las relaciones entre la música para piano y las intervenciones del compositor en publicaciones escritas en que trata el asunto de la mujer y la representación de la mujer

Estudiar la inferencia de asuntos históricos, mediáticos y biográficos que se articulen con la creación de las obras objeto de estudio del presente trabajo.

Metodología

El asunto del análisis es central en nuestra propuesta. Somos conscientes de lo ambigua y resbalosa que puede resultar la palabra “análisis”, es por esto que no queremos utilizarla de manera ingenua y para ello consideramos pertinente presentar una breve reflexión y hacer explícitas las herramientas en las que se apoya el presente trabajo. La Real Academia de la Lengua Española define análisis como “distinción y separación de las partes de algo para conocer su composición” o “estudio detallado de algo, especialmente de una obra o de un escrito”, antes de presentar definiciones más específicas ligadas a disciplinas concretas, entre las que -como es de esperarse- no incluye la música⁸. En otros idiomas las definiciones mantienen en el fondo la misma idea. Por ejemplo, en la enciclopedia Stanford, que presenta un artículo bastante más profundo, ofrece una definición similar: “*in its broadest sense, it might be defined as a process of isolating or working back to what is more fundamental by means of which something, initially taken as given, can be explained or reconstructed*”⁹. Está claro que el asunto del análisis implica una fragmentación del objeto de estudio en sus partes para explicar su funcionamiento. Si quisiéramos entender cómo funciona una máquina con una función específica, esta definición nos resolvería el asunto ya que a partir de la función se pueden fragmentar aquellos elementos que permiten que dicha función se ejecute, pero resulta que las funciones de la música son diversas y frecuentemente indeterminadas, al menos en el plano de lo expreso. En este sentido el ejercicio de fragmentación de los elementos que componen a la pieza y la jerarquización de estos con miras a explicar su funcionamiento no depende de la pieza en sí, sino de la perspectiva desde la que se quiere estudiar. Para realizar un análisis musical pues, es necesario identificar concretamente qué es lo que queremos estudiar de determinada obra, no simplemente extraer de ella datos. Por ejemplo, un análisis de las progresiones armónicas de una obra nos da cuenta del centro tonal, las modulaciones y, en la música académica occidental del periodo clásico, nos muestra aspectos formales relevantes. Esto no sucede con todas las músicas, ni tampoco es un análisis exhaustivo para una pieza del repertorio clásico, por lo que el análisis armónico de una obra

⁸ RAE, “Análisis”, en *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, accedido 29 de mayo de 2022, <https://dle.rae.es/an%C3%A1lisis>.

⁹ Michael Beaney, “Analysis”, en *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Stanford, 2014), <https://plato.stanford.edu/entries/analysis/>.

no implica *per se* una forma de análisis válido en abstracto, sino una forma de análisis que puede cumplir unas determinadas funciones en un repertorio determinado. El proceso de fragmentación, identificación de las partes y sus respectivas funciones entonces, para el caso concreto del análisis musical, implica la previa identificación de las funciones que queremos revisar para identificar lo que queremos que nos diga el análisis, la información que pretendemos extraer del proceso. Al respecto Nicholas Cook afirma que “Una buena manera de abordar la cuestión de ‘qué nos dice el análisis musical’ sería preguntarnos qué es lo que hace que un análisis sea bueno y otro malo, ya que esto suscita de inmediato otras preguntas: ‘bueno’, ¿en qué sentido?; ‘bueno’, ¿para qué?”¹⁰. Es importante entonces preguntarnos ¿para qué estamos realizando el análisis? Cuando hacemos análisis musical, ya que de esto depende los mecanismos que seleccionaremos y, por supuesto, la información que este nos permitirá extraer de la obra analizada.

Así pues, en el presente trabajo nos interesa el problema de la representación de lo femenino en la música para piano de Turina. Nos interesa comprender cómo un elemento representativo extra musical interactúa con los elementos propios de la música, especialmente en la música instrumental, donde la ausencia de la palabra musicalizada afecta el producto musical en dirección a una suerte de traducción entre dos formas de lenguaje diferentes, a través del uso de *significados* compartidos entre lo verbal (que define el objeto a representar desde un breve enunciado, en el título de cada una de las piezas que conforman las suites) y lo musical. Para abordar este asunto específico han sido muy útiles las reflexiones que presenta Nattiez acerca de los problemas del significado en música y su aplicabilidad al ejercicio analítico¹¹.

Somos conscientes entonces de la diversidad de perspectivas a través de las cuales podemos abordar la revisión del corpus musical que estudiamos. Además de la variedad de enfoques analíticos aplicables, hay varias posibilidades de revisión de la obra como objeto de análisis. Así, el objeto de estudio en sí puede abordarse desde tres perspectivas diferentes. Nattiez habla de un esquema tripartito en este sentido, en el que la obra es producida por un emisor, un segundo estado que denomina “rastros” (*traces*) y que se dirige, en última instancia, a un

¹⁰ Nicholas Cook, “¿Qué nos dice el análisis musical?”, *Quodlibet. Revista de especialización musical*, n.º 13 (1999): 54-70.

¹¹ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trad. Carolyn Abbate (Princeton: Princeton University Press, 1990). El libro en general tiene aportes que hemos querido tener en cuenta para este trabajo, pero especialmente nos referimos a los capítulos 6 y 7 (en las páginas 133 a 181), dedicados al análisis musical y su relación con la semiología.

receptor. La reflexión de Nattiez, que hace un breve barrido histórico de la evolución de este modelo, termina entendiendo el rastro (que en este caso es la obra en sí) como el centro del proceso comunicativo y señala también una evolución que implica precisamente un cambio en la relación entre el rastro y cada uno de los polos. Esto sucede en la medida en que, de acuerdo con los modelos anteriores, se entendía el proceso de manera unidireccional, en dirección emisor-receptor, pero en modelos más recientes, se considera que en realidad hay una posición activa desde los dos polos en torno al rastro. Es decir que el proceso poético (creativo) que implica una posición activa por parte del emisor, desemboca en un rastro y a su vez, el proceso estético (perceptivo) en que el receptor tiene una posición activa en dirección hacia el mismo rastro.

En parte por esto consideramos el rastro, que está contenido en el documento donde se plasma el producto final -en este caso la partitura-, que hemos enfocado el ejercicio analítico, no tanto en la recepción sino en el proceso de conformación del producto, que es el centro del proceso simbólico y comunicativo que nos interesa. Consideramos entonces que la revisión documental es el camino correcto para inferir las preguntas y alcanzar los objetivos que nos hemos planteado. De acuerdo con el rastreo de fuentes y su revisión general, decidimos que el proyecto se valiera de herramientas como el análisis musical (entendido como un proceso que trasciende el formalismo y que contempla los significados simbólicos), el análisis textual (aplicable tanto a los textos que aparecen en las partituras como a textos publicados por el autor que de alguna manera se relacionan con el asunto), el análisis de las fuentes visuales y la inferencia a partir de relaciones intertextuales que se puedan producir entre estos. Para la aplicación de estos puentes intertextuales consideramos relevante el parámetro temporal, es decir la relación que se produce entre la creación, interpretación y recepción del repertorio, asunto que abordaremos en la medida en que hemos recolectado datos interesantes en el apartado dedicado a las suites.

Para la elaboración de esta investigación se han utilizado diversas materias que pueden aportar a explicar los mecanismos a través de los cuales Turina genera el discurso musical que finalmente se encarna en la edición de las suites. En primer lugar, como herramienta para

realizar un rastreo general de los parámetros musicales de la suite, hemos utilizado el modelo clásico que plantea el “análisis del estilo musical” de Jean LaRue¹².

Además, consideramos que el modelo de LaRue propone una reflexión interesante en términos de lo que tradicionalmente se ha venido denominando “forma musical”, que es de donde se desprende en realidad el concepto de “crecimiento” que él utiliza, al cual le otorga una cualidad discursiva interesante, aunque en nuestra opinión, aún poco exacta, en la medida en que más que crecimiento, pareciera referirse a un “desarrollo”¹³. En este sentido, sus reflexiones han nutrido la perspectiva del presente análisis con miras a comprender uno de los elementos más novedosos de este trabajo: la comprensión de la obra desde su parámetro discursivo, que contradice la presunta perspectiva formalista que la historiografía le achaca a Turina por su filiación con la *Schola Cantorum* de París¹⁴. Estudios recientes, como el de Tatiana Aráez aun reconocen este sesgo historiográfico, y aportan a la discusión en la medida en que pone en tela de juicio un asunto que se hace evidente y demostrable en nuestra investigación: el supuesto formalismo de Turina jugó un papel importante en la formación del compositor y es una herramienta práctica y efectiva de la que echó mano cuando lo necesitó, pero no significa que toda su música se haya compuesto desde esta perspectiva¹⁵. No obstante, somos conscientes de que, como método de análisis, el modelo de LaRue es insuficiente para las preguntas que esta investigación plantea. El modelo de LaRue contempla la música sobre todo desde los parámetros puramente musicales, y este trabajo requiere de una mirada más amplia en la medida en que están dialogando estos elementos con un discurso extramusical y con el problema de cómo representar lo femenino desde un contexto específico (el Madrileño de principios del siglo XX) y dirigido a un público específico (el parisino de esos mismos años). En todo caso, consideramos que es un método que permite sintetizar los elementos que nos interesan desde cada uno de los parámetros musicales que propone. Su modelo establece cinco categorías a saber: sonido; armonía; melodía; ritmo y

¹² Jan LaRue, *Análisis del estilo musical*, trad. Pedro Purroy Chicot (Barcelona: Labor, 1989). La primera edición de este libro es de 1970.

¹³ *Ibid.* 88-113. Proponemos este término ya que consideramos que la palabra crecimiento tiene una necesaria connotación ascendente que no necesariamente responde a la realidad del *desarrollo* de toda la música.

¹⁴ Mariano Pérez Gutiérrez, *Falla y Turina a través de su epistolario* (Madrid: Alpuerto, 1982).

¹⁵ Tatiana Aráez Santiago, «El ingreso de Joaquín Turina en la Schola Cantorum de París: Hacia una revisión de sus años de estudio», *Revista de Musicología* 42, n.º 1 (2019): 183-212, <https://doi.org/10.2307/26661398>.

crecimiento. A estos cinco elementos el mismo LaRue los resume con la sigla SAMeRC. A partir de este esquema, realizamos una serie de tablas generales de cada una de las piezas que conforman la suite, pero le añadimos algunos campos adicionales más allá de la partitura para exponer elementos susceptibles de ser estudiados, tales como la dedicatoria, las indicaciones verbales contenidas en la partitura, la iconografía y elementos editoriales que, aunque no siempre son propuestos —o siquiera revisados— por el compositor, hacen sin duda parte de los diálogos en torno a los cuales se produce la obra y por lo tanto, portadores de interés para nosotros. Adicionalmente, y aun echando mano de las herramientas que el método de LaRue propone, hemos realizado unas tablas específicas para cada una de las piezas, en los que vamos al detalle de los elementos que aparecen, casi compás por compás, en cada una de las tres piezas que conforman la suite¹⁶.

Por otra parte, y debido a la naturaleza descriptiva (lo que establece como música de origen dramático d'Indy primero y después el mismo Turina en su Tratado de composición musical) de la suite, nos hemos puesto a la tarea de rastrear bibliografía en torno al problema de la representación musical de elementos extramusicales¹⁷. Al respecto nos ha resultado interesante, aunque no completamente satisfactoria la teoría de tópicos que propuso Ratner y a la que luego aportó Agawu¹⁸. Cuando digo que no resulta completamente satisfactorio me refiero a un problema de fondo que tiene esta teoría de tópicos, tal y como la plantean estos dos autores. Su propuesta es más o menos taxativa y, por estar planteadas desde las obras del canon europeo de los siglos XVIII y XIX, son difícilmente aplicables a músicas relativamente marginales como lo son la música hispana, a la que por supuesto pertenece esta suite que estudiamos. No es objeto de esta investigación generar una crítica o una revisión a la teoría de tópicos, pero sí que nos incumbe pasar por una revisión la teoría antes de aplicarla a rajatabla a nuestro estudio. Al respecto ya autores como Rubén López Cano o Juan Francisco Sans, han realizado estudios que sacan a la luz el problema de la aplicación de esta teoría a

¹⁶ En este punto queremos agradecer particularmente los aportes de la profesora Ana Lombardía, quien acompañó el proceso de análisis de la primera de las piezas de la suite, aplicando los conceptos de LaRue a unas tablas que ha elaborado para el curso de análisis del Máster en Música Hispana de la Universidad de Salamanca y que representaron un valioso punto de partida para el ejercicio de análisis de las piezas.

¹⁷ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, 3 vols. (Paris: Durand et fils, Editeurs, 1912) y Joaquín Turina, *Tratado de composición musical*, vol. 2 (Madrid: Unión musical española, 1946).

¹⁸ Leonard G. Ratner, *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980; y Agawu, V. Kofi, *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

otras músicas¹⁹. Así, nosotros contemplamos a grandes rasgos el concepto de tópico, como elemento representativo, pero desde la conciencia de que estos elementos, en el caso de Turina, son parte de una tradición relativamente marginal, que son aplicables al caso. Somos conscientes de que hay un margen relativamente importante de especulación en el establecimiento de algunos de los elementos representativos que hallamos, pero intentamos en todo caso presentar con la mayor objetividad posible cada uno de estos, desde la transparencia de los enunciados, en los que presentamos las evidencias que nos llevan a presentar la hipótesis o, cuando las evidencias son suficientemente sólidas, las afirmaciones.

El problema de lo “extra-musical” y el método

El ejercicio que nos proponemos tiene como eje central la música y, por lo tanto, el asunto extra musical, que es necesario para lograr nuestro objetivo, se plantea en torno a la música misma, no como foco de estudio sino como fuente, en la medida en que nos ayuda a comprender las decisiones musicales (lo que plasma en la partitura) y extramusicales (el programa, el título, los comentarios etc.) que asumió Turina. En este sentido, nos proponemos partir de un análisis que nos lleve a dilucidar elementos generales de todas las obras, con miras a establecer vínculos entre ellas y a comprender la construcción del discurso e indagar frente a los elementos concretos en los que se apoya el compositor para representar lo femenino.

Como punto de partida tomamos la propuesta que presenta Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical*, que establece un modelo bastante amplio para abordar la obra musical. Propone cinco parámetros generales a saber: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (SAMeRC en su sigla abreviada). Estos cinco parámetros permiten realizar un paneo general a prácticamente cualquier obra musical. Sin embargo, —y partiendo de las reflexiones en torno al ejercicio analítico musical que propone Susan McClary— consideramos que es necesario utilizar el modelo de LaRue como un esquema flexible; como un andamiaje que debe adaptarse a las necesidades específicas de este ejercicio analítico que nos planteamos. Consideramos que el modelo de LaRue propone una perspectiva inmersiva en la obra y deja

¹⁹ Juan Francisco Sans, “Típicos tópicos tropicales”, *El oído pensante* 8, n.º 1 (10 de febrero de 2020) y Rubén López-Cano, “Tristes tópicos musicales”, *Papeles Suellos* (blog), junio de 2018, rlopezcano.blogspot.com/2018/06/tristes-topicos-musicales.html.

de lado algunos elementos extramusicales y del flujo de la producción de la obra (como asuntos editoriales, de relación del título o los apuntes con el contenido etc.) que pueden aportar al ejercicio analítico. Es por esto que para esta investigación decidimos modificar ligeramente el modelo del SAMeRC. En resumen, tomamos el modelo como punto de partida, pero nuestro estudio no consiste en una aplicación del método a las obras, sino que lo utilizamos como un mecanismo para construir, a partir de él, un esquema que nos ayude a comprender el discurso que construyen estas obras, diseccionando los elementos que la componen y que pueden ser significativos de cara a la pretensión de representación de lo femenino.

Uno de los elementos que hemos añadido a la tabla del SAMeRC es el parámetro de lo extramusical expresado en términos musicales: lo representativo. Esto tiene implicaciones de forma y de fondo en el trabajo. Por ejemplo, en la elaboración de las tablas en torno a los parámetros de LaRue incluimos un campo para incluir aquellos elementos que tienen algún significado o asociación en términos de los códigos de la época, para dilucidar los tópicos, leitmotifs, ideas fijas o arquetipos musicales que el compositor presenta en la composición. Algunos de estos elementos son prácticamente imposibles de demostrar de manera irrefutable, mientras que otros se pueden demostrar de manera definitiva a partir de las fuentes documentales que se relacionan con las composiciones. Somos conscientes de que el ejercicio de establecimiento de estos elementos está pues, en mayor o en menor medida, en el campo de la especulación, y no consideramos que por ello el ejercicio se invalide de ninguna manera. Entendemos —y ya han demostrado otros autores en trabajos relativamente recientes— que el proceso de creación, emisión, transmisión y recepción de mensajes musicales, es un proceso complejo y no puede ni debe abordarse desde una perspectiva positivista²⁰, ya que implica una inmensa cantidad de factores que son imposibles de medir y prever. Por ponerlo en términos de las teorías de la comunicación, la música instrumental es un medio de comunicación o un conjunto de lenguajes que tiene una alta entropía²¹ y por lo tanto consideramos en todo caso estéril esforzarnos por establecer unos códigos de representación absolutos o evitar presentar aquellos elementos identificables que se encuentran más o menos

²⁰ Jean-Jacques Nattiez, *op cit.*

²¹ El uso de esta palabra lo hacemos en torno a cómo la utiliza Eco cuando explica, desde la teoría de las comunicaciones, el problema de la ambigüedad en el mensaje que transmite la obra de arte del siglo XX. Umberto Eco, *Obra Abierta* (Ariel, 1979).

en el campo de la especulación. En todo caso ¿Dónde habría que poner la línea de en qué lugar deja de ser aceptable la especulación? Es el sentido común y la revisión crítica de la redacción la que nos está marcando la pauta en este caso. Como parte de esa revisión crítica, consideramos un referente importante la teoría de tópicos, como una metodología más o menos aceptada en el campo de la musicología, pero que tiene algunas mellas que es importante evaluar para entender hasta donde nos sirve y desde donde nos resulta insuficiente o problemática la teoría como método para abordar los elementos representativos en la música de Turina y, concretamente, en las suites que son objeto de estudio de este trabajo.

Los tópicos: aportes y problemas para el ejercicio que nos planteamos

Como quedó dicho, no es objeto de esta investigación llegar a una conclusión definitiva en lo que respecta a los problemas que evidentemente presenta la aplicación estricta de la teoría de tópicos musicales a un ejercicio analítico de un repertorio relativamente periférico, como es el caso de la música de Turina. Este último elemento es central en el planteamiento. Nuestro objetivo es establecer los vínculos entre lo musical y lo extra musical en las obras para piano de Joaquín Turina que se proponen representar de manera explícita a la mujer; en este sentido, los elementos musicales que tienen algún significado y que se pueden asociar con la representación en elementos musicales son importantes, y por supuesto, las referencias a lo que Ratner denominó hace cuarenta años “tópicos musicales” es uno de los mecanismos a través de los cuales Turina se aproxima al ejercicio que se plantea en la composición de estas tres suites. Sin embargo, el carácter taxativo con el que se planteó esta teoría la convierte en un modelo problemático para aplicar a nuestro proyecto.

Según Sans “emisor y receptor aceptan antes que nada comunicarse, porque entienden que tienen algo relevante que decir y que oír. El tópico se genera cuando ambos le otorgan sentido a la emisión”²². Lo anterior implica que el proceso de comunicación que se espera no está necesariamente resuelto, sino que se desprende de la intención de comunicarse del emisor con el receptor; en este sentido, habría que admitir que estos procesos no son estáticos, ni suceden únicamente cuando el proceso de codificación del signo está establecido, sino que a través del proceso de comunicación, o de pretensión de comunicación, se produce, y por lo

²² Juan Francisco Sans, “Típicos tópicos tropicales”, *El oído pensante* 8, n.º 1 (10 de febrero de 2020), <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n1.7595>, 20.

tanto la construcción de significados está en realidad en constante construcción. Cuando Turina titula a estas piezas *Femmes d'Espagne*, la pública en París y consigue que el público de alguna manera la consuma, ya está generando un diálogo que genera signos musicales, así como reproduce otros que fueron generados previamente.

El objeto de estudio desde las fuentes secundarias

La música para piano representa sin duda una porción significativa de la producción musical de Turina. Por tratarse de un instrumento que dominaba como ningún otro y por presentar el material musical más “desnudo” —despojada de las necesidades específicas de la música instrumentada u orquestada para formatos más complejos— es el medio ideal para desvelar los procesos a través de los cuales el compositor se aproximó a la representación de lo extra musical en su música sin texto ni libreto. Precisamente es en este formato en el que publicó la mayor parte de obras dedicadas a representar desde la *música pura* a la mujer. La *Schola Cantorum*, donde estudió Turina después de expresar su frustración por no encontrar un mentor apropiado para sus estudios en España, tiene en el centro de la concepción del ejercicio musical la separación de los géneros de “origen sinfónico” y aquellos de “origen dramático”. Esta separación será replicada por el propio Joaquín Turina en su *Tratado de Composición Musical* publicado en 1946 —varias décadas después de realizar sus estudios en la Schola— y es interesante, aunque también lamentable, que fuera precisamente en el tercer tomo de esta publicación en la que pensaba desarrollar lo que d'Indy llamo la música de origen dramático. Si bien no podremos conocer nunca el texto completo²³, la revisión de estas piezas, sin duda de carácter dramático, nos permitirá aproximarnos desde la obra del compositor a el ejercicio de la representación puramente musical de un elemento que fue casi una obsesión del compositor durante toda su carrera: la mujer.

Según la entrada de Mariano Pérez Gutiérrez para sobre el compositor en el DMEeH más del ochenta por ciento de la obra de Turina es para piano y probablemente toda su obra fue inicialmente concebida desde este instrumento²⁴. En este sentido, la revisión de la producción

²³ En la fundación Juan March existen unos apuntes preliminares en manuscrito y mecanografiados en donde podemos ver la estructura general que proyectaba para este tomo Turina. El documento está digitalizado y se puede consultar en línea, en la página del archivo del compositor que preserva la fundación.

²⁴ Mariano Pérez Gutiérrez, “Turina, Joaquín”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999). P. 521.

para este instrumento implica un primer acercamiento a su estilo que, si bien no agota el interés de su obra, ya que el ejercicio de orquestación tendrá otras cosas que decir, sí nos aproxima a su concepción de la obra reduciendo las dimensiones analíticas y con la garantía de que estamos abordando su producción por los mismos caminos a través de los cuales el la concibió. Esto nos interesa especialmente ya que el ejercicio de TFM que presentamos podría ser la puerta de entrada a un proyecto más ambicioso: la elaboración de una tesis doctoral que aborde desde una perspectiva más amplia y genere nuevas preguntas en torno al asunto. En este sentido su obra para piano es el camino natural para estudiar elementos generales del estilo del compositor tales como el parámetro cíclico en la composición y la representación “puramente” musical (sin texto) de lo femenino en la música de Turina; el concepto de modernidad como herencia de la cultura francesa, en la que finalmente se sintió bien adaptado Turina, como elemento diferenciador y como referente para su creación “de origen dramático”, de acuerdo con las categorías del *Cours de composition musicale* de Vincent d’Indy; la recepción de las colecciones para piano (prensa, crítica de la época y reciente); la presencia simbólica —y corporal, real— de la mujer en el contexto del autor y su tiempo; y las representaciones —tanto de época como su relación con las actuales— de lo femenino. Como muchos egresados de la Schola Cantorum, Turina fue creador, teórico y polemista, lo cual nos brinda un abanico bastante amplio de fuentes para revisar desde estas nuevas perspectivas su producción. Lo anterior no está encaminado a estudiar al individuo, sino, sobre todo, a estudiar su relación con elementos característicos de la cultura hispana, que sin duda se relacionan con la cultura iberoamericana.

La musicología ha planteado en las últimas décadas problemáticas en torno a la identidad, el cuerpo como objeto simbólico, el feminismo y otras perspectivas que permiten refrescar las lecturas sobre figuras de importancia histórica como Turina. Tanto la iconografía como los estudios feministas vienen proponiendo nuevas formas de aproximarse a las fuentes y nuevas perspectivas para estudiar estas obras y su relación dentro de la cultura hispana.

La reciente publicación digitalizada del Archivo Joaquín Turina por parte de la Fundación Juan March, nos permite adelantar la investigación con una gran cantidad de fuentes a la mano. El interés especial en torno a la música nos ofrece partituras que contienen iconografía, apuntes y otros elementos para realizar una lectura que trasciende el mero texto publicado,

para estudiarlo desde la perspectiva musicológica tomando en cuenta la información que aportan estos otros parámetros.

El estudio sobre este compositor es ante todo una excusa para establecer vínculos que sin duda existen en el modelo de modernidad que asumió España en la primera mitad del siglo XX, pero que no fue el discurso hegemónico de su tiempo. La relación de modernidad como proceso de transformación de la cultura nos interesa en la medida en que obedece a la creación de un canon nacional que se articula con lo internacional en dos vías: su relación con Europa y su relación con las Américas, y especialmente con Iberoamérica.

La música es frecuentemente portadora de códigos semióticos que no son unívocos. Los mecanismos a través de los cuales la música comunica son polisémicos y variantes según el momento y lugar en que se utilizan. El asunto de la representación femenina tiene algunos *clichés* o tópicos que nos pueden resultar útiles en la revisión de la música de Turina, pero esa revisión siempre se va a encontrar en el terreno de la especulación. En este sentido nuestro ejercicio reconoce la necesidad de cierta porción de especulación en el ejercicio interpretativo, como sucede con el ejercicio de lectura de cualquier fuente entrópica, como lo son la música instrumental o las fuentes visuales, discusión que se ha dado en el terreno de la iconología en varias ocasiones, quizás una de las más recientes la que elabora Peter Burke en *Eyewitnessing* en 2019. En todo caso, presentamos a manera de hipótesis las lecturas que proponemos, aun cuando no haya fuentes específicas que nos permitan corroborar tales mecanismos, lo cual sucede en varios de los casos. Esperamos lograr una argumentación suficientemente sólida y convincente, aunque reconocemos que el proceso es en muchos casos imposible de demostrar positivamente, ya que nuestro objetivo no es llegar a afirmaciones definitivas, sino proponer una perspectiva de análisis para la revisión de lo femenino en el marco de la creación de estas tres suites, como síntoma cultural.

Para la redacción de este trabajo se asumió, en términos generales, las normas de estilo de Chicago Manual Style 17^{ma} edición. En todo caso se han adaptado ligeramente algunos elementos como la inclusión de “p.” y “pp.” al final de las referencias para dar cuenta de la página o las páginas respectivamente. Uno de los elementos que con más fuerza nos ha llevado a inclinarnos por este estilo es la perspectiva en torno a las referencias bibliográficas,

que evita desde las decisiones de estilo la referencia a documentos que no son tratados de manera explícita dentro del cuerpo del texto.

Estado de la cuestión

Se han realizado aproximaciones a la música de Turina desde diversos frentes recientemente. Sin embargo, el grueso de la producción en torno al compositor y su obra se ha producido en los últimos años del siglo pasado, desde un primer grupo de autores, entre los que destacan Alfredo Morán, Antonio Iglesias y Mariano Pérez Gutiérrez. Estos han generado una parte importante de la bibliografía sobre el compositor sevillano. Sus estudios plantean una perspectiva relativamente anticuada para explicar su música, pero presentan una reflexión concienzuda en torno a fuentes documentales y una aproximación un poco más endeble,

encaminada al análisis de su música. No obstante, hay trabajos más recientes que abordan desde perspectivas interesantes asuntos concretos referentes a su obra, la recepción de ésta y su lugar en la historiografía. A este segundo grupo de autores nos referimos al final de este apartado.

En primer lugar, la publicación de Alfredo Morán ofrece una narración diacrónica y de revisión documental enfocada en la producción textual de Joaquín Turina, acompañada de comentarios y algunas asociaciones interesantes entre los datos que las fuentes presentan: lo que Turina escribe, lo que le escriben y lo que sobre él se escribe a lo largo de su vida. Este vasto trabajo nos ha permitido contextualizar la obra del compositor y establecer algunos vínculos que, gracias a la documentación de que dispone el autor, nos permite entender el contexto creativo y biográfico que rodea la producción de las suites. Por esto, el texto de Morán ha sido un elemento muy importante para aproximarnos al problema específico del proceso poético que dio como resultado las partituras que estudiamos. Por otra parte, la producción de Antonio Iglesias ha aportado desde dos frentes. Por un lado, hace una recopilación desde un corpus de escritos de Turina, bastante más acotado que el que aborda Morán, y que se centra en las conferencias que Turina presentó en la Habana en 1929²⁵. Por otro lado, publicó dos tomos dedicados a la producción pianística del compositor, a la que pertenecen las suites objeto de estudio de nuestra investigación²⁶. Este último ha sido especialmente interesante para nosotros en la medida en que ha sido un importante referente a partir del cual hemos realizado un estudio comparativo de lo que hemos encontrado en las partituras y los otros documentos que las rodean con bibliografía previa con este estudio previo. Consideramos que este es un valioso aporte del autor, pero consideramos que, precisamente debido a la amplitud del objetivo que se propone, resulta un ejercicio analítico que se inclina hacia lo descriptivo, para poner de manera general una revisión, al final no muy reflexiva, de toda la producción pianística del sevillano.

²⁵ Joaquín Turina y Antonio Iglesias, *Escritos de Joaquín Turina* (Editorial Alpuerto, 1982),

²⁶ Antonio Iglesias, *Joaquín Turina (su obra para piano)*, 2 vols. (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989).

Estos libros de revisión de la producción textual del compositor han sido muy importantes para aproximarnos a aspectos generales de su concepción de la obra, de su proceso creativo y, muy especialmente, de su concepción binaria de lo masculino y lo femenino, que es central para la comprensión de nuestro objeto de estudio.



Ilustración 1: Fotografía de Joaquín Turina dictando una de las conferencias de la Habana en 1929. Fotografía (Positivo en papel); 17x24. Colección Juan March.

Por último, en lo que respecta al primer grupo de autores, consideramos que el trabajo de Mariano Pérez Gutiérrez es uno de los más importantes en lo que respecta a la bibliografía general sobre el compositor y su obra. El aporte del autor al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEeH en adelante), a la entrada de “Joaquín Turina”, lo convierte en un referente importante y muy práctico para nuestro estudio²⁷. Es interesante que el corpus de partituras sobre el que estamos trabajando, se enmarca temporalmente en uno de los periodos biográficos que propone la separación pentapartita de Pérez.

La periodización de la biografía de Turina (1882-1949)

- I. Sevilla, periodo de juventud (1882-1902)
- II. Madrid, Transito (1902-1905)
- III. Paris, Meta (1905-1913)
- IV. Madrid, Estabilidad (1914-1935)**

²⁷ Mariano Pérez Gutiérrez, “Turina, Joaquín”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999).

V. Guerra Civil y ocaso (1936-1949)²⁸

La propuesta de Pérez es interesante y la compartimos en general, en la medida en que se apoya especialmente en la articulación de periodos en torno al medio en el que se desenvuelve el compositor, que es trascendental para la concepción de su obra, en parte debido a la gran sensibilidad y a la clara tendencia del compositor a responder a lo que de él se espera, desde lo social, lo profesional, lo laboral y lo económico. Como vemos, el cuarto periodo, el de estabilidad de Madrid (1914-1935), es en el que se enmarca la creación de las obras que estudiamos. Esto sucede entre el regreso de Turina a España después de sus estudios en París y el inicio de la Guerra Civil, donde inicia una especie de decadencia creativa —aunque de bastante actividad administrativa—²⁹. Esto es trascendental en la medida en que, como veremos más adelante, la composición de estas obras parece obedecer a necesidades e intereses profesionales del compositor. Hemos identificado que el corpus de partituras que trabajaremos se enmarca en el cuarto periodo biográfico llamado “Madrid, Estabilidad (1914-1935)” por Mariano Pérez Gutiérrez en el DMEeH.

Esta periodización de la biografía, sin embargo, no obedece al esquema que el mismo Pérez propone para explicar la evolución de su estilo. En la entrada que redactó para el DMEeH afirma que en 1908 “terminó su primera etapa creativa con influencias de la zarzuela, la música de salón y C. Franck, para empezar la nueva etapa nacionalista, aunque siempre quede un cierto poso e influencia academicista de la Schola.”³⁰ Este momento en efecto es importante en lo que respecta al estudio de la línea creativa que desarrolló Turina, pues coincide con la —varias veces reseñada y traída a colación— conversación que tuvo con Falla y Albéniz y que implicó un reenfoque de la producción creativa para el sevillano desde entonces. Somos conscientes de que, en realidad, las formas en que la producción de un compositor se establece son orgánicas y que las posturas trascendentales que adopta o abandona obedecen no a un evento sino a la suma de muchos sucesos y situaciones que terminan determinando el actuar del artista. Ese evento fue trascendental y es importante para

²⁸ *Ibid.* pp. 513-516. La negrilla es mía.

²⁹ Este aspecto se encuentra implícito en el planteamiento mismo de Pérez Gutiérrez y se puede comprobar en el volumen de la producción compositiva del Turina y en evidencias puntuales como el manuscrito en un manuscrito musical que el compositor interrumpe con la anotación “interrumpido el 18 de julio de 1936 al estallar la guerra civil”. Joaquín Turina, «Sin título» (Manuscrito musical anotado, julio de 1936).

³⁰ Mariano Pérez Gutiérrez, “Turina, Joaquín”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), p. 520

el planteamiento de nuestro proyecto en la medida en que la composición de las suites de *Mujeres Españolas y Mujeres de Sevilla* es evidentemente un producto que aprovecha el interés por lo exótico vigente y de moda en el París de las primeras décadas del siglo XX. Esto se encausa en la misma línea que extrajo Turina de las conversaciones que sostuvieron los tres compositores tras el estreno de su quinteto en 1908³¹. En todo caso, reconocemos el aporte de este autor desde la revisión del corpus de correspondencia entre Turina y Falla, ha sido muy elocuente para aproximarnos, desde las palabras exactas del compositor, a sus expresiones con la precisión que requiere el ejercicio de interpretación de su discurso, desde lo verbal y su relación con lo musical.

El periodo de estudios de la *Schola Cantorum*, que es el que determina la periodización que propone Pérez y que adoptamos nosotros, es fundamental para entender toda la producción posterior del compositor. Las enseñanzas de su *alma mater* se ven reflejadas en su música y en diversos elementos de su producción en general. Al respecto Tatiana Aráez afirma que “la *Schola Cantorum* fue mucho más que una influencia formal en Turina”³², afirmación que compartimos, no solo en el sentido del formalismo que se le atribuye frecuentemente a la institución, sino en que las enseñanzas ahí adquiridas son apropiadas por Turina de manera creativa y flexible. De hecho, la obra de muchos otros ilustres discípulos de esta institución suele diferenciarse de los conceptos que enseñaban d’Indy y sus colegas³³. Como veremos, las suites que son objeto de estudio del presente trabajo precisamente contradicen esa perspectiva.

María Martínez Ferrer propone una aproximación que, desde los esquemas que presenta Nattiez y que discutimos brevemente arriba, se encuentra enfocada en el asunto de la crítica

³¹ Mariano Pérez Gutiérrez, *Falla y Turina a través de su epistolario* (Madrid: Alpuerto, 1982).

³² Tatiana Aráez Santiago, “El ingreso de Joaquín Turina en la Schola Cantorum de París: Hacia una revisión de sus años de estudio”, *Revista de Musicología* 42, n.º 1 (2019): 183-212, <https://doi.org/10.2307/26661398>.

³³ Vale recordar por ejemplo el caso de Juan Carlos Paz, que apropió el dodecafonismo como metáfora de la organización social de la anarquía o el de Guillermo Uribe Holguín que adoptó los procesos politonales, el cromatismo o la evasión de subdivisiones rítmicas bien definidas como metáfora de la no temporalidad de lo indígena. Al respecto ver Omar Corrado, *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz*, Colección: música y ciencia (Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2012); mi texto sobre los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) (Camilo Vaughan *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)*). Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá Facultad de Artes Conservatorio de Música. 2015); o la tesis doctoral de Daniel Castro Pantoja *Antagonism, Europhilia, and Identity: Guillermo Uribe Holguín and the Politics of National Music in Early Twentieth-Century Colombia* (University of California, Riverside, 2018).

y la recepción de la obra³⁴. Este trabajo se enfoca en un corpus de obras concreto y lo analiza desde el problema específico de su resonancia en los medios de comunicación. El enfoque es interesante y, aunque no coincide con la perspectiva de nuestro estudio, es un texto que aporta en la medida en que aborda obras del mismo periodo que trabajamos nosotros.

Sobre Joaquín Turina

En primer lugar, los textos de referencia de los diccionarios de Espasa, MGG, el DMEeH y el Grove, me han dado una primera guía de aproximación al compositor, las fuentes con que se ha estudiado y algunos elementos —*motivos*— recurrentes en la presentación histórica del personaje y su obra. A un nivel un poco más profundo he rastreado, gracias al apoyo de profesores y colegas, una serie de textos que he revisado para sanear vacíos que pueda tener en este sentido. Existe y está disponible una buena cantidad de estudios de alta calidad en torno al compositor y su contexto. Estos estudios plantean una serie de categorías con las que este proyecto quiere dialogar, tales como la periodización de su biografía, la asimilación de su catálogo y, muy especialmente, la interpretación hermenéutica y el análisis de su obra, especialmente de su obra para piano. Algunas investigaciones recientes son sumamente importantes a la hora de entrar en un diálogo que ya se ha propuesto y cuyas luces pueden ilustrar aspectos relacionados con nuestro tema³⁵. Adicionalmente, el reciente trabajo de grabación y publicación de la obra completa para piano de Turina, por parte de Antonio Soria, quien también ha escrito una tesis al respecto puede resultarnos supremamente útil, en la medida en que asume el doble reto de explicar desde el discurso verbal aquello que plasma admirablemente en el discurso musical, en la interpretación de las partituras.

Sobre Joaquín Turina y lo femenino en su producción

Recientemente se ha publicado un capítulo de libro que estudia el asunto de la representación de la mujer en los escritos de Joaquín Turina³⁶. Este texto revisa en el periodo previo al que

³⁴ María Martínez Ferrer, “Recepción de la música de Joaquín Turina a través de la prensa histórica en España (1919 – 1936)” (Trabajo de Fin de Master (TFM), Salamanca (España), Universidad de Salamanca, 2021).

³⁵ Tal es el caso de Christiane Heine, María Olivera Zaldua, Elena Torres Clemente, Tatiana Aráez o María Martínez, que referenciamos en el apartado de la bibliografía.

³⁶ María Palacios, «Mujeres Feminismo y humor en las críticas de Joaquín Turina sobre la vida musical de París: hacia una sociabilidad masculina a través de la prensa (1909-19014)», en *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical* (Lisboa: Instituto de Etnomusicología - Universidade Nova de Lisboa, 2021), 59-78.

nos ocupa, durante su estancia en París, la producción de Turina como crítico en torno a la mujer. Es un asunto tan amplio como complejo. En la introducción, Palacios explica que “las cuestiones vinculadas a estos aspectos de género en sus textos —y su música— no han sido trabajadas”, afirmación que compartimos y de la que de alguna manera se desprende el interés por revisar, ahora desde la música misma, el asunto de la representación de lo femenino en la producción del compositor.

El texto presenta unas reflexiones en torno a la situación de la mujer en España a principios del siglo xx. La discusión que ofrece es interesante para entender los planteamientos detrás de la música que Turina dedica a la representación de lo femenino. El compositor evidentemente hace gala de un pensamiento binario en lo que se refiere a la división de la sociedad en dos categorías: hombre y mujer. Al respecto el texto afirma que “estas dos categorías, hombre/mujer, eran además las únicas válidas para la sociedad. Otros conceptos como el de racionalidad, sexualidad, clasismo, o transgénero no aparecen en los textos generales ni son tenidos en cuenta”³⁷. De acuerdo con el texto, el asunto de la concepción binaria en torno al género es fundamental en los discursos de la época y en ese sentido, la revisión de la producción de compositores canónicos como Turina es interesante en la medida en que articula la producción musical como símbolo en el momento en que se propone resaltar esta perspectiva. Por ejemplo, cuando escribe piezas de carácter quizás jocoso como aquella que dedica a retratar zapatos³⁸, aunque no está explícitamente tratando de representar a la mujer, sí salta a la vista el asunto de la diferenciación entre los zapatos masculinos y los femeninos, asunto que si se piensa con cuidado no tendría por qué ser necesariamente así y que quizás habla de pervivencias de ese pensamiento binario que llegan a nuestros días.

Palacios propone la revisión a partir de una serie de categorías que funcionan para el análisis del discurso literario que ella revisa, pero que no reflejan exactamente el mismo comportamiento en nuestra revisión desde su producción musical. Ella habla de “sociabilidad masculina”, “clase y jerarquías”, “infantilización de la mujer intérprete”, “mujer y belleza”, “público y género” y un concepto que ideó Turina y que es muy elocuente en la revisión que la autora se propone; “el feminismo en música”. Ya que el texto de Palacios aborda la

³⁷ *Ibid.* p. 62

³⁸ Nos referimos concretamente a la obra titulada *En la zapatería* op. 71, que por cierto compuso en 1933 el mismo año en que publicó su segunda serie de *Mujeres Españolas*.

discusión en torno al ejercicio de redacción de críticas musicales de Turina, hay algunas ideas que no son aplicables a nuestro ejercicio, que responde a un proceso creativo y a unas funciones notablemente diferentes dentro de los públicos a los que se dirige. Así pues, conceptos como el de “sociabilidad masculina”, “clase y jerarquías” o “mujer y belleza”, no solo son aplicables, sino que proponen una perspectiva creativa enfocada en el crítico musical, que parece reflejarse de manera similar en la actividad del compositor, encarnados ambos en el personaje de Joaquín Turina.

Sobre estudios de género y música

Los estudios feministas en música tienen unos aportes interesantes que queremos adoptar en el presente trabajo. Por ejemplo, la adopción de una comprensión de la música como un elemento dentro de la cultura, —no aislado ni independiente de esta— y la mirada casi etnográfica desde los aportes de la etnomusicología, pero aplicada a la cultura occidental, nos resulta supremamente interesante y consideramos que permite unos diálogos interdisciplinarios que tienen un gran potencial para los objetivos del presente estudio³⁹.

Uno de los pilares de esta musicología, sin duda es el ya reconocido libro de McClary, *Feminine Endings*, que ha representado un hito fundamental en la realización del presente documento⁴⁰. La propuesta general del libro ha aportado a la investigación reflexiones interesantes y necesarias para abordar el asunto. Por ejemplo, la propuesta de entender la representación de lo femenino en música no como un mero reflejo pasivo de la mujer, sino como un elemento que propone y construye esa imagen, por supuesto participando de un diálogo en el que, por otra parte, no se le puede achacar todo lo que sucede, sino que también hereda las construcciones previas. Ella extiende esta idea para explicar que la música, aunque está ligada a las prácticas sociales, no se trata de un mero “epifenómeno”, sino que participa de la construcción de esas realidades sociales que representa y con las que dialoga⁴¹. En nuestro caso, es importante esta reflexión, ya que el diálogo es complejo en la medida en que

³⁹ Al respecto es especialmente interesante la lectura que propone en primer lugar Susan McClary, y detrás de ella varias autoras más.

⁴⁰ Susan McClary, *Feminine Endings: Music Gender & Sexuality (with a new introduction)* (Mineapolis - London: University of Minnesota Press, 2002).

⁴¹ *Ibid.*, 21.

son diversos los elementos que aportan a la construcción final de las representaciones musicales, verbales e iconográficas que conforman las suites sobre las que trabajamos.

McClary y su noción de Análisis

La propuesta de McClary implica una revisión de la noción de análisis que se apoya en las propuestas de la etnomusicología, pero aplicadas a las músicas occidentales, académicas y populares. Nos resulta interesante que ella propone una lectura de los métodos de análisis tradicionalmente aplicados, en los que ve reflejada la estructura organizacional de la musicología como una disciplina institucionalizada y excluyente⁴². Esta idea nos resulta sumamente interesante, pero probablemente inabarcable en su totalidad para un trabajo de las características y extensión del nuestro, ya que requiere de una revisión mucho más profunda de la historiografía del análisis musical, que permita confrontar las ideas de McClary con documentos históricos y contemporáneos.

A lo largo del libro, McClary propone cinco grupos temáticos para abordar las preguntas en torno a lo femenino y la música en su — ya canonizado — libro *Feminine Endings*:

1. Musical constructions of gender and sexuality
2. Gender aspects of traditional music theory
3. Gender and sexuality in musical narrative
4. Music as gendered discourse
5. Discursive strategies of women musicians

Los cuatro primeros de estos cinco grupos temáticos nos sirven para plantear el problema específico de la representación de la mujer en Turina, ya que consideramos que él, como compositor, y el entorno para el que escribió estas obras, son herederos de y dialogan con estos elementos que McClary revisa y discute. Nos resultan especialmente elocuentes aquellos que se relacionan con el análisis musical y los discursos historiográficos de los que el compositor, como alumno de la *Schola Cantorum*, aprendió y transmitió.

Por otra parte, en este esfuerzo de polarización que presenta el estudio de McClary, se presentan algunos elementos asociados con lo masculino y lo femenino en términos de carácter y de adjudicación de algunos atributos tradicionalmente achacados a cada uno de los

⁴² *Ibid.*, 19-21.

géneros⁴³. Al respecto afirma que lo masculino suele representarse en torno a lo “Objetivo”, lo “Fuerte”, lo “Normal”; mientras que lo femenino se asocia con lo “Subjetivo”, lo “Débil”, lo “Anormal”[abnormal]. El texto de McClary demuestra una capacidad de asociación lógica interesantísima y un ejercicio de revisión de conceptos históricos asociables al asunto del género también de mucho interés para nuestro trabajo. Sin embargo, encontramos una inexactitud en el planteamiento, en la medida en que invierte la relación entre oposición femenino masculino, incluyendo otras oposiciones, que no son necesariamente referentes al género dentro del problema de la oposición de lo femenino y lo masculino. Por ejemplo, ella vincula la noción de obstáculo con lo femenino, aunque no siempre la asociación se haga explícita en los autores que cita⁴⁴.

Resultan muy interesantes las asociaciones que propone entre las imágenes visuales (expresadas no como imágenes, sino como palabras) y elementos asociables a lo femenino, como es el caso de los Jaws, que vincula con la idea de *vagina dentata*⁴⁵. Estas asociaciones se aproximan a un ejercicio de lectura simbólica a nivel inconsciente que puede resultar muy fructífero para nuestra propuesta, ya que nos ocupan las fuentes iconográficas como parte del discurso de representación de lo femenino en la música de Turina.

McClary señala en *Feminine Endings* que la musicología tradicional —aquella asociada a la música clásica (i.e. académica) — se ha mantenido normalmente al margen de los asuntos relacionados con la sexualidad. Ese apartamiento de estos temas se relaciona con una proyección del arte como un elemento cultural moralmente elevado frente a las músicas populares, donde se ha admitido con mayor facilidad la revisión de estos elementos. Consideramos que la aproximación a la música de Turina desde esta perspectiva puede tener aportes interesantes frente a la concepción del binaria de género en la cultura hispana y a la construcción del canon de la música académica española en la primera mitad del siglo XX. McClary afirma que “Classical music is perhaps our cultural medium most centrally concerned with denial of the body, with enacting the ritual repudiation of the erotic – even (specially) its own erotic imagery”⁴⁶. Esta cita es interesante en la medida en que nos muestra

⁴³ *Ibid.*, 9-10.

⁴⁴ *Ibid.*, 15-16

⁴⁵ *Ibid.*, 16

⁴⁶ Susan McClary, *Feminine Endings: Music Gender & Sexuality (with a new introduction)* (Mineapolis - London: University of Minnesota Press, 2002), 54.

que de alguna manera la composición de esta suite por parte de Turina es un síntoma del proceso de modernización de la tradición clásica. Esto no necesariamente se debe a una postura vanguardista del compositor, que por cierto tenía una mirada bastante conservadora en torno a la mujer y su lugar en la sociedad y la música y, desde una perspectiva contemporánea, un poco misógina. Entendemos que la obra de arte no es producto de una mente independiente e iluminada como pareciera hacérselo creer el canon historiográfico aún no superado del romanticismo heroico post beethoveniano, sino que es producto de la interacción de diversos elementos que confluyen para tal fin. La composición y el mercadeo de estas piezas llevó a nuestro compositor a articularse con una realidad emergente en el París de principios del XX. La intención de articular sus piezas con éste mercado parisino le permitió dar un paso en términos de acogimiento de tendencias recientes.

El texto da muestra de una capacidad de asociación lógica interesantísima y un ejercicio de revisión de conceptos históricos asociables al asunto del género también interesantísimo. Sin embargo, encontramos una inexactitud en el planteamiento, en la medida en que invierte la relación entre oposición femenino masculino, incluyendo otras oposiciones, que no son necesariamente referentes al género dentro del problema de la oposición de lo femenino y lo masculino. Por ejemplo, ella vincula la noción de obstáculo con lo femenino, aunque no siempre la asociación se haga explícita en los autores que cita⁴⁷.

Por otra parte, entendemos que muchas de las interpretaciones que plantea McClary son producto de un momento específico (hace ya algunas décadas) y que nuestro trabajo, así mismo, es producto de una perspectiva que no podemos evadir como pensadores dentro de un contexto. No obstante, consideramos que el ejercicio se acerca un poco más a la objetividad —inalcanzable utopía— si hacemos de esta situación un acto consciente. Autores ya han puesto en evidencia los problemas de mirar la historia de la música como un proceso evolutivo en una sola vía. Por ejemplo, Lawson y Stowell afirman que “es cierto que las historias de la música suelen tender a estudiar sólo el repertorio que es contemporáneo de una época determinada, presentado como si se realizara un viaje imaginario por una carretera de un solo sentido que a la larga podría verse que conecta composiciones del pasado lejano

⁴⁷ *Ibid.* pp. 15-16.

con las del presente”⁴⁸. En este sentido, entendemos que la revisión hoy de estas obras concebidas hace tantos años y mediada de tantas formas para llegar a nuestros oídos es compleja y polidireccional. Nos interesa la revisión a partir de las fuentes de que disponemos en primer lugar. En segundo lugar, nos interesa el proceso psicológico y metodológico que aplica el compositor y todos los otros actores que de una u otra manera afectan el curso creativo que desemboca en la música (en cualquiera de sus estados, llámese partitura manuscrita, edición, interpretación en vivo o cualquiera de los efectos posteriores, como críticas, comentarios, análisis y presentaciones en todo tipo de publicaciones) se ve afectado por esta perspectiva que mira al pasado, al presente y al futuro en diferentes momentos y en torno a diferentes parámetros.

⁴⁸ Colin Lawson y Robin Stowell, *La interpretación histórica de la música: una introducción* (Madrid: Alianza, 2005), p. 18.

La representación de la mujer en la obra musical de Turina

Hablamos arriba del lugar de la mujer en la obra de Joaquín Turina. No exageramos cuando decimos que su producción escrita y musical está repleta de alusiones a y representaciones simbólicas, tácitas o explícitas de lo femenino. En este capítulo presentaremos primero una mirada global del lugar de la mujer en su obra, para luego adentrarnos concretamente en las tres suites para piano que fueron concebidas para representar a las mujeres españolas y, en la última suite, específicamente a las mujeres sevillanas. Sin embargo, para ser justos, debemos reconocer que no se trata de una obsesión aislada, la cultura occidental, en los primeros años del siglo XX parecen estar obsesionados con lo femenino y con los cambios en términos de significado y lugar en la sociedad que venían sucediendo desde las últimas décadas del XIX⁴⁹. De todas maneras, el caso Turina es ejemplar. Parece tener muy presentes las categorías binarias de lo femenino y lo masculino, especialmente en lo que tiene que ver con el acto de representación. Un ejemplo de ello es el documento manuscrito que describe a las “figuras masculinas y femeninas a través de mi vida”, que discutiremos mas adelante.

El ejercicio de interpretación de la producción musical de Turina en torno a lo femenino resulta interesante y complejo a la vez por varias razones. Por un lado, acude a elementos relativamente estandarizados en la representación musical de la mujer en música, como veremos en la revisión de las tres suites; esto lo hace desde algunos referentes que seguramente conoció y aprendió en su larga estancia en París como consecuencia de su inquieta curiosidad musical. Por otra parte, el proceso de representación musical, a la luz de nuestro análisis, está fuertemente apoyado en una intención de exotización de lo femenino que se amalgama con la identidad relativamente foránea de lo español en la Europa de los primeros años del siglo XX.

El periodo biográfico en el que se enmarcan las composiciones que revisamos es importante para comprender el discurso detrás de la música. Turina llega a Madrid después de su estancia

⁴⁹ Christine Buci-Glucksmann, en su artículo “Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern”, publicado en la revista *Representations*, n.º 14 (1986): 220-29, <https://doi.org/10.2307/2928441> expone con claridad esta obsesión, especialmente desde su reflejo en la filosofía, la poesía y la literatura francesa y europea, a las que Turina tuvo acceso y por la que se interesó.

en París, el 29 de marzo de 1914. En la estación lo recibe Victoriano Alberdi, cotertulio con el que compartió de alguna manera el proceso creativo de la composición de *Recuerdos de mi rincón* op.14 (1914). Nos interesa comprender el acto creativo de Turina desde el proceso de comunicación con el entorno. En este sentido, por ejemplo, resulta interesante la aproximación binaria que realiza las notas de Cecilio de Roda acerca de los tipos de personajes “unos de tipo serio y otros grotescos”⁵⁰. La suite *Recuerdos de mi rincón* está conformada por 13 cuadros, dedicados cada uno de ellos a un personaje o una situación que involucran. Los cuadros son:

1. El café a las seis de la tarde
2. Hay poca luz
3. El diplomático y María (ya uté ve)
4. El músico y Toni, el mejicano
5. Amparo, la gallega romántica
6. El melitar (pasodoble desafinado)
7. El diplomático habla de nuevo
8. Un ataque de risa
9. Habla el pintor (marcha fúnebre) (somnolencia general)
10. Una frase (agria) del escultor
11. Tiroteo entre el maño y Pepa, la granaína
12. Reflexiones del músico
13. Vuelta de Amparo (sin interrupción)⁵¹

Dentro de los personajes que retrata se encuentran, como hemos dicho antes, tres mujeres: María, Amparo y Pepa. Resulta interesante el tono hilarante que refleja el ejercicio representativo y consideramos que es importante entender el ejercicio de representación que ejerce el compositor a través de su música, desde la clave de humor. El espacio creativo de Turina en su regreso a España era el Café Nueva España, donde se encontraban los personajes que caricaturiza en esta obra y, uno de los personajes femeninos que volverá a aparecer en la primera serie de *Mujeres Españolas*. Esta obra es importante para nuestro estudio porque es uno de los primeros experimentos de Turina para retratar personajes desde el piano. La obra

⁵⁰ Alfredo Morán, *Joaquín Turina a través de sus escritos* (Madrid: Ayuntamiento de Sevilla, 1981), pp. 175-176.

⁵¹ Fuente: [https://imslp.org/wiki/Recuerdos_de_mi_rinc%C3%B3n,_Op.14_\(Turina,_Joaqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/Recuerdos_de_mi_rinc%C3%B3n,_Op.14_(Turina,_Joaqu%C3%ADn))

está conformada por pequeñas piezas que retratan personajes y situaciones que Turina y su círculo social —sus cotertulios— presenciaron o imaginaron en este espacio concreto, que hoy es una notaría.

La mujer como representación de la modernidad

Turina fue un hombre de letras. Parte de lo que le permitió posicionarse durante su estancia en París fue la clara habilidad que tenía para escribir polemizar, discutir y participar en las discusiones que se adelantaban por aquellos años. La idea de la mujer como alegoría de la modernidad, como síntoma de cambio de la sociedad estaba muy presente en el medio parisino en los años en que Turina estudió en París. Probablemente no sea casual que Turina empezara sus series de Mujeres de España en 1917, en los mismos años en que Walter Benjamin estaba escribiendo sus primeros ensayos (de 1913, tras su regreso de Italia) en los que discutía la ausencia de cultura erótica y de lo femenino en la cultura, señalando el camino de la modernidad en torno a la imagen de lo femenino desde la propuesta de representación de la mujer en los relatos de Baudelaire⁵². Este interés latente en el ambiente parisino de aquellos años, que resonaba con el interés que Turina venía demostrando desde antes en el asunto de la representación de lo femenino permitió que en 1917 el compositor considerara adecuado el tema para esta colección, que de alguna manera se convirtió en un eslabón entre España, a donde se vio forzado a regresar por el estallido de la primera guerra, y París, que aun era la cuna de la modernidad de la cultura occidental.

En todo caso, sería poco exacto afirmar que la composición de estas suites es producto exclusivo de esta especie de moda. Como decíamos antes, la realidad del proceso creativo es compleja y se puede entender desde diferentes perspectivas. Por una lado, esta propuesta se articula con la mujer como metáfora de la modernidad, pero por otro lado el exotismo. Este último, de alguna manera, ya lo estaban explotando desde Francia algunos de los grandes compositores que fueron referentes para la generación de Turina. Su referencia le daba al sevillano la pauta para incluir sonoridades relativamente exóticas para los oídos centroeuropeos desde *clichés* como la resolución descendente por semitono (frigía) que permite una asociación evidente para el público consumidor de estas partituras, entender el

⁵² Christine Buci-Glucksmann, “Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern”, *Representations*, n.º 14 (1986): 220-29, <https://doi.org/10.2307/2928441>.

valor agregado de esta partitura hecha en España. La documentación que nos ha dejado el compositor permite ver un pensamiento binario en lo que al asunto del género respecta. Es ejemplar en este sentido el documento que alberga la fundación Juan March en el que el compositor registra ciento noventa personajes que hicieron parte de su vida y que titula significativamente “Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida”⁵³. La selección de las palabras en el título es interesante, porque ponen en relieve el hecho de que no pretende retratar (o caricaturizar) a los personajes desde su realidad externa, sino *a través* suyo, es decir, desde su percepción subjetiva. El título no se encuentra aislado, sino que comparte este elemento, y el garabato que debajo de él plasma otro documento, de 1907, titulado “cuadros y escenas a través de mi vida”, también albergados en la fundación Juan March.

Los personajes que describe en el manuscrito son mayoritariamente personajes del medio profesional en el que se desarrolló el compositor y da cuenta de algunos elementos interesantes que hablan más del lente *a través* del cual el compositor percibió a estos personajes que de los personajes mismos. En este sentido nos interesa cómo describe a las mujeres y los contrastes que en estas descripciones se presentan frente a aquellas que realiza de los hombres (que son mayoría dentro del listado).

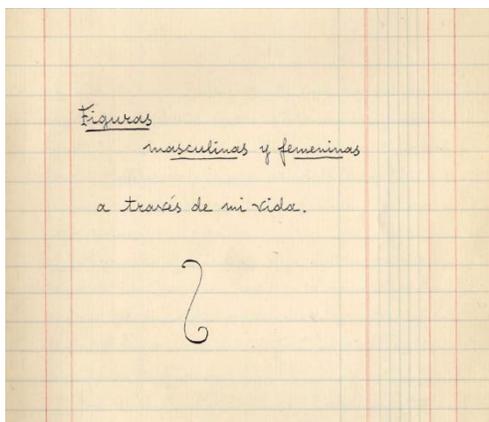


Ilustración 2: Portada del manuscrito de *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. De Joaquín Turina (s.f.) Archivo de la Fundación Juan March

Por ejemplo, en el número 181 del listado se encuentra “Berta Fraga” a quien describe como “viola de la orquesta filarmónica de la Habana. Hija de español y cubana, con ojos negros al

⁵³ Joaquín Turina, “Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida”. Fundación Juan March. (Manuscrito sin fecha). Aunque no indica la fecha del documento, evidentemente lo terminó de escribir después de 1932 ya que en los últimos personajes encontramos músicos de la Habana y de los Estados Unidos, a donde viajó en 1929 y respectivamente. El subrayado es del documento.

estilo del país y un poco subidita de color” que “presenta el modelo interesante de muchacha indígena *con su última evolución racial de negra a blanca*”⁵⁴. El texto refleja una visión que se enfoca por un lado en la nacionalidad y por otro lado en la raza del personaje. Está implícito el asunto de la evolución que implica una visión un tanto jerárquica del parámetro racial que sugiere una especie de superioridad del blanco, en la medida en que se refiere a un “último” paso en la “evolución” del negro al blanco para referirse a la mujer que describe. Es importante entender que en estos años la perspectiva de lo que significa el racismo tenía una connotación muy diferente a la que tenemos hoy después del holocausto y de las monstruosidades que a través del nazismo sucedieron en torno a la segunda guerra mundial. En estos años de hecho era una perspectiva aceptada política y científicamente y que estaba en boga en algunos círculos intelectuales. El asunto de la raza y la nacionalidad está también muy presente en las representaciones de Turina, en primer lugar en el título de las dos primeras suites de *Mujeres Españolas* y en segundo lugar en los estereotipos que plasma en los títulos de las piezas individuales (como la *morena coqueta*) y en los escritos que rodean a las piezas, como cuando hace referencia a la *Andaluza sentimental*, que, en palabras del compositor, no se refiere a “la andaluza morena y *ardiente*” sino a la mujer de Andalucía “rubia, blanca y alegre”⁵⁵. Las descripciones que ahí aparecen reflejan una representación claramente diferenciada en el asunto de la *erotización* del personaje retratado, que resulta contrastante. Por ejemplo, entre la *Andaluza Sentimental* y la *Morena Coqueta* de la primera suite. Por otra parte, en las descripciones masculinas en el manuscrito suelen centrarse más en el oficio y la personalidad y menos en lo racial. Aunque siempre la nacionalidad es un elemento importante en sus descripciones.

El modelo de modernidad de aquellos años puede resultar machista, arcaico y por momentos incluso misógino a nuestros ojos, pero es importante entender que Turina no se articuló con los procesos de modernidad de hoy, sino de hace un siglo. En este sentido, la propuesta de representación de lo femenino en su obra, aunque está lejos de reivindicar asuntos que vendrían a reivindicarse décadas después, aporta al asunto del género por dedicar un lugar exclusivo a la representación de lo femenino (aun con los *clichés* y prejuicios que pueda reflejar) y da cuenta de un esfuerzo por articular su obra, a través de la representación de lo

⁵⁴ *Ibid.* p. 47. Las cursivas son mías.

⁵⁵ Alfredo Moran, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, p. 207.

femenino, con la tendencia que se produjo en París en las primeras décadas del XX, en la que la mujer, como actor de la sociedad que estaba llamado a producir cambios y a cambiar en las narrativas artísticas y literarias, se convirtió en una alegoría de la transformación y la modernización de la cultura europea.

Las suites para piano dedicadas exclusivamente a la representación de la mujer

Las tres suites fueron vendidas a través de la misma editorial francesa por el mismo precio al público (4 francos). En algunos aspectos las obras conservan las mismas características; en otras podemos diferenciar entre las dos suites de *mujeres españolas* y la de *mujeres de Sevilla*; pero en realidad, incluso entre las dos series que comparte título, hay una brecha temporal que las hace bastante diferentes en su concepción y que responde a unos momentos específicos desde lo personal y lo profesional.

Empecemos por lo que comparten. La presentación de cada una de las piezas de estas tres suites tiene algunas características recurrentes que vale la pena resaltar para comprender el enfoque con el que el compositor las compuso y la forma en que se presentaron al público. En primer lugar, la mayoría de las piezas están conformadas por un sujeto femenino, siempre ligado a una región de España, y un adjetivo, frecuentemente ligado a una característica cómica, erotizante o exotizante de la mujer que representa. Los personajes que retrata son a veces personas de carne y hueso, pero en estas suites no los publica como tal, sino como estereotipos en abstracto que lucen las características típicas de la región a la que pertenecen, desde el avatar femenino. Esto refleja un proceso creativo que se produce desde la intimidad o la sociabilidad del compositor y su entorno real, pero que se proyecta hacia un *target* amplio (francés de clase media/alta) que se interesa por lo exótico, desde la apropiación de las características propias de las regiones de España a las que pertenece. Las obras pretenden siempre un retrato de la belleza femenina, que Turina evalúa como una característica propia de lo femenino y opuesta, desde su perspectiva binaria, a lo masculino. Al respecto, recordemos, por ejemplo, su afirmación acerca de la belleza femenina que hace Turina y que concluye con la oposición binaria en los siguientes términos: “para secos y feos nos bastamos nosotros mismos [los hombres]”⁵⁶.

Por otra parte, las dos suites de *Mujeres españolas* comparten, por ejemplo, la iconografía que aparece en la portada y una extensión similar para cada una de las piezas que las conforman. Esto a diferencia de la suite de *Mujeres de Sevilla*, que no tiene la imagen del abanico con el zapato de tacón en la portada. Por otra parte, la extensión de cada una de las piezas que la conforma la suite *Mujeres de Sevilla* es considerablemente menor a la de las *Mujeres españolas*. La primera de las suites no tiene dedicatoria, la segunda está dedicada al escultor Jacinto Higuera y la suite de *Mujeres de Sevilla* está significativamente dedicada “a mi hija Concha”, quien en ese momento era una adolescente.

Los conceptos de “sociabilidad masculina”, “clase y jerarquías” o “mujer y belleza”, propuestos por María Palacios en “Mujeres, feminismo y humor en las críticas de Joaquín Turina sobre la vida musical de París: hacia una sociabilidad masculina a través de la prensa

⁵⁶ “El Feminismo y la música”, *Revista Musical Hispanoamericana*, Madrid, Año IV, nº 2, febrero de 1914, p. 8.

(1909-19014)”⁵⁷ en este sentido salen a la luz encarnados en un medio diferente al que discute la autora: en las partituras. Estos elementos se discutirán de manera particular en los lugares específicos donde se han identificado, pero valga decir por el momento que se trata de categorías recurrentes en la producción del compositor.

En todo caso, de manera general entendemos que el parámetro del crecimiento (la forma), como lo indica de manera explícita LaRue en su método, es el más susceptible de ser afectado por los parámetros intertextuales. Cuando lo menciona, él se refiere a la relación de la música con las palabras,⁵⁸ pero nosotros hemos de expandir este asunto, en primer lugar, al uso de elementos musicales representativos, y en segundo lugar a la relación no solo con las palabras, sino con la iconografía que de alguna manera se relaciona con estas piezas. Así pues, el análisis que LaRue propone de la relación entre música y palabra, se reduce a la explicación de cómo la asignación de un texto determina elementos formales de la música, con apenas una mención a las *formes fixes* que en todo caso no desarrolla⁵⁹.

De cara al análisis de la forma musical reconocemos que un análisis esquemático, en el que se pretende forzar la forma específica que el compositor le da a la obra dentro de las formas clásicas o románticas puede limitar la percepción que adquirimos de la obra. Al respecto LaRue afirma que:

debemos aprender a observar cada pieza primeramente como una única expresión y sólo posteriormente como un miembro de alguna categoría general de las pertenecientes a los tipos de crecimiento: la experiencia acumulada con el análisis del estilo nos enseña que la identificación de cualquier proceso de crecimiento con uno de los estereotipos formales (forma sonata, forma bipartita, etc.) no solamente nos dice comparativamente poco acerca de una pieza específica, sino que también, y peligrosamente, puede proporcionarnos una impresión clara, aunque engañosa que en alguna medida nos descargue de nuestras responsabilidades analítica.⁶⁰

⁵⁷ María Palacios, “Mujeres Feminismo y humor en las críticas de Joaquín Turina sobre la vida musical de París: hacia una sociabilidad masculina a través de la prensa (1909-19014)”, en *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical* (Lisboa: Instituto de Etnomusicología - Universidade Nova de Lisboa, 2021), 59-78.

⁵⁸ LaRue, *Análisis del estilo musical*, pp. 113-116.

⁵⁹ *Ibid*, p.116.

⁶⁰ *Ibid*, p.117.

Este afán, en nuestra opinión, ha llevado a simplificar y esquematizar algunas de las obras que analizamos en este trabajo, por encajarlas de manera un poco simplista y, probablemente, desde la premisa de considerar a Turina un compositor formalista, debido a su filiación académica con la *Schola Cantorum* de París.

Por otro lado, el crecimiento resulta particularmente interesante como un parámetro relevante de cara al presunto carácter formalista que tradicionalmente se ha venido asignando al proceso compositivo de los alumnos de la Schola. En realidad, este carácter es más flexible de lo que parece a primera vista cuando se inclina hacia las obras relacionadas con la representación extramusical de la “música pura” o instrumental. Esto se enmarca en todo caso con las enseñanzas de d’Indy, que le otorgaban un lugar central en la historia de la creación musical a la *música de origen dramático*:

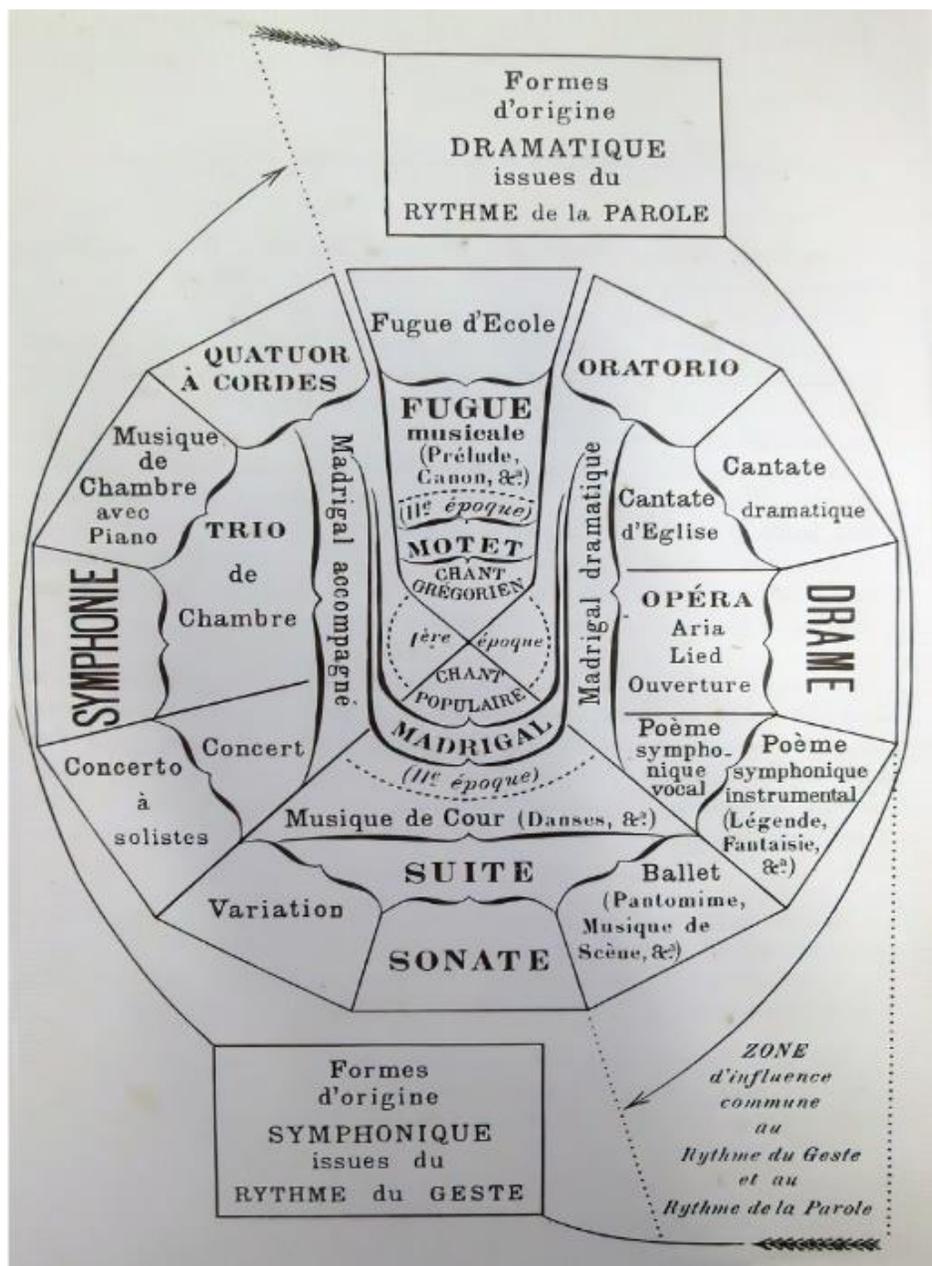


Ilustración 3: Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, 3 vols. (Paris: Durand et fils, Editeurs, 1912).

Esta separación nos interesa ya que nuestro trabajo pretende explicar el proceso creativo que lleva al producto final que son las piezas publicadas y, como lo muestra el cuadro de d'Indy, el elemento dramático no es un apéndice decorativo, sino que propone que la concepción misma de la obra se realice desde la intención de representación, desde la representación como base para el inevitable ejercicio de darle una *forma* musical a la obra.

Tatiana Aráez publica en la Revista de Musicología un artículo donde condensa parte de la información contenida en su tesis doctoral acerca del periodo parisino de Turina. En esta publicación presenta varios cuadros con los contenidos de cada uno de los cursos de composición que curso en la *Schola Cantorum* y es evidente en ellos la presencia, desde los primeros ejercicios, en torno a la representación de la palabra en el ejercicio creativo musical. Por ejemplo, el tema de cierre del primer curso de composición es “las formas del motete” y “composición de motetes”. Como sabemos, el motete es un género cuyo nombre adquiere precisamente del prefijo “mot” que significa “palabra” y la composición de las suites para piano que representan a la mujer reflejan en la composición la utilización de algunas herramientas cercanas a las que se aplican al musicalizar poemas dentro de este género, tales como las que utiliza para el motivo “ya uté vé” que utiliza para representar a *la morena coqueta* en la primera de las suites de *Mujeres Españolas*.

Algunas afirmaciones y comentarios del trabajo textual de Turina permiten dilucidar características “femeninas” que se encuentran asociadas de manera relativamente compleja, con la construcción de los temas y motivos que utilizará el autor en estas suites. Por ejemplo, en las ya comentadas conferencias que el compositor dictó en la Habana, hace referencia a lo femenino desde su relación con el medio instrumental: “el crótalo metálico, demasiado rudo para manos femeninas, debió encontrar su sitio en las músicas militares”⁶¹. Esta forma de ver el asunto del género con relación al timbre, aunque parezca paradójico, se ve reflejado en las decisiones que asume para la composición en el piano. La aparición de trinos en el registro agudo, que contrastan con la rudeza de la sonoridad masculina, es recurrente en sus caricaturas y aparece en diversos lugares de las suites.

La construcción de estas convenciones tácitas, que se ven reflejadas en los escritos personales de Turina, pertenecen a una larga tradición que se nutre de diversos géneros musicales y de las enseñanzas que adoptó Turina en sus estudios. A esa misma tradición se refiere McClary cuando se esfuerza por señalar, a veces con cierta simplicidad, algunos elementos musicales que tradicionalmente han estado asociados a lo femenino y a la concepción binaria de género en las representaciones musicales.

⁶¹ Joaquín Turina, “La evolución de la música”, en *Escritos de Joaquín Turina*, de Antonio Iglesias (Alpuerto, 1982), 21-32.

Consideramos que es muy interesante la propuesta de McClary y que, si bien no puede asumirse como un conjunto de verdades absolutas, es en muchos casos aplicable a las decisiones que plasma Turina en el papel pautado. Por ejemplo, McClary expone elementos asociados específicamente con lo masculino y lo femenino, desde la asociación de lo primero con lo “objetivo”, lo “fuerte” y lo “normal”, mientras que asocia con lo segundo lo “subjetivo”, “débil” y “anormal” (*abnormal*)⁶².

Uno de los elementos que aparece con mucha frecuencia desde los primeros compases de las piezas que conforman las suites que estudiamos es el cromatismo. Este elemento ha sido tradicionalmente utilizado como metáfora de la desviación de lo normativo: lo diatónico. Utilizado en la representación de *Isolda* por Wagner, de *Salome* por Richard Strauss y de *Carmen* por Bizet⁶³. Wagner y Strauss fueron referentes importantes del canon impartido por la *Schola Cantorum* y *Carmen* sin duda atrajo la atención de Turina que en una de las representaciones de lo femenino en su música representa a “la eterna *Carmen*” —primera pieza de los *Recuerdos de la vieja España*—, presencia ineludible del estereotipo de lo español y de lo femenino en el canon de la música europea.

El crecimiento y los elementos representativos musicales como mecanismos de gestación de las suites

Como hemos dicho antes, esta investigación se propone entender la creación de las obras objeto de estudio desde su significado y estructura, elementos que se encuentran íntimamente relacionados. Turina pasó sus primeros años de formación en un estado de relativa frustración, que fue la causa de su desplazamiento a París, donde finalmente se estableció con una escuela: la *Schola Cantorum*. En este proceso, se formó en composición con August Seryeux y Vincent d'Indy. Gracias a la existencia de los apuntes de clase de Guillermo Uribe Holguín, compañero de clases de Turina, he podido constatar que el *Cours de Composition musicale* de d'Indy presenta prácticamente los mismos temas que se impartían en sus clases de composición. En la publicación, se presenta de manera gráfica y clara el modelo a través

⁶² Susan McClary, *Feminine Endings: Music Gender & Sexuality (with a new introduction)* (Mineapolis - London: University of Minnesota Press, 2002).

⁶³ *Ibid.* p. 100.

del cual se pensó el asunto de la forma musical, de la concepción de la obra musical, en torno a dos grandes categorías: Las formas de origen sinfónico y las formas de origen dramático (ilustración 3). Este modelo es importante para la comprensión de las suites que son el objeto de estudio del presente trabajo en la medida en que el plantea el asunto de la creación musical, desde su parámetro del crecimiento (formal) en torno a un asunto dramático, sin ser música dramática, por lo que se encuentran, sin ser ninguno de estos dos géneros, en una de las de superposición entre las dos grandes categorías del esquema; como en donde se encuentran las suites, el ballet o el poema sinfónico.

Los elementos representativos musicales, como parámetros de análisis, en este sentido, juegan un papel importante en la medida en que estos son determinantes en la forma, el crecimiento y la estructura de cada una de estas piezas. Para ser preciso, el uso que hace Turina de los elementos representativos es una especie de híbrido entre el uso de *idée fixe*, *leitmotifs* y de tópicos, entendidos en el marco de la discusión que abordamos en el apartado del estado de la cuestión.

Consideramos significativo el que los títulos se presentan en francés y no en español, aunque se acompaña el título de una modesta y tímida traducción al castellano entre paréntesis; con una tipografía menos elaborada e imponente, desde sus rasgos; y considerablemente más pequeña:



Ilustración 4: Título en la portada de la primera serie de Mujeres Españolas

Consideramos que este elemento es simplemente un síntoma del público al que se dirige el mercadeo de la composición: el receptor. Probablemente no se deba a una decisión del

compositor, pero, como dijimos antes, nos interesa el rastro (*trace*) del proceso de composición de la obra con las participaciones externas que ello implica, no desde la perspectiva romántica en la que el compositor parece ser el responsable de absolutamente todas las decisiones finales del producto.

Suite de *Mujeres Españolas* (serie 1), op. 17 (1916)

Esta suite de *Mujeres españolas* op. 17 fue estrenada el 26 de octubre de 1917 con Turina al piano, en un concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música. Se trata de un tríptico para piano solo, conformado por tres retratos musicales a saber: “La madrileña clásica”, “la andaluza sentimental” y “la morena coqueta”. La obra, en su versión publicada, en realidad se titula *Femmes d’Espagne*, como vimos en la portada más arriba, y en letras notablemente más pequeñas, presenta el título en español, asunto que se replica en la página de contenido que presentamos abajo. En todo caso es un reflejo natural del público al que iban dirigidas las obras, elemento central para la comprensión del discurso que presenta. Sucede exactamente lo mismo con las otras dos suites, que fueron todas venidas a esta editorial, por precios diferentes al de esta primera —el precio de 300 pesetas de acuerdo con los datos publicados en la página que la familia del compositor ha creado para la divulgación de su obra y para facilitar el acceso de interesados⁶⁴— lo cual es natural en la medida en que su venta sucede casi tres lustros después.



Ilustración 5 Detalle de las tipografías de la página de contenido de la suite de *Femmes d’Espagne* (1917)

De las tres suites para piano dedicadas a la representación de la mujer, solo se encuentra a disposición en los archivos que albergan la obra de Turina el manuscrito original de “la andaluza sentimental”, segunda pieza de esta primera suite, la op. 17. El manuscrito, con sellos de la Sociedad de Autores Españoles, permite ver el título exclusivamente concebido

⁶⁴ La información se encuentra en la página de internet donde la familia de Joaquín Turina ha compartido la información que posee sobre su catálogo completo: <http://joaquinurina.com/op17/>, en la pestaña de “otros datos”. Consultado el 8 de mayo de 2022.

en español por parte del compositor. En todo caso, consideramos que para los objetivos de este trabajo es suficiente y coherente realizar la revisión desde las ediciones publicadas en Francia, que son el resultado final del proceso de creación, el cual no perteneció de manera exclusiva a las decisiones del compositor, sino que son reflejo de la cultura y han sido también apropiadas, modificadas y presentadas con aportes de otras voluntades, como las de los editores y diagramadores, por ejemplo. La primera suite de *Mujeres españolas* se publica en 1917, poco después del regreso de Turina a España. En ese mismo año Turina escribe *La mujer del héroe* y *Navidad*. Según Alfredo Morán, esta época refleja un particular interés de Turina por la “música de teatro”⁶⁵. Consideramos que la afirmación es correcta, pero no está correctamente formulada en la medida en que realmente lo que hay es un claro interés por el asunto de la representación de escenas teatralizables —no siempre propiamente teatrales— y de representación de personajes. Consideramos que, en concordancia con los términos que utiliza su maestro d’Indy —y que Turina luego replicaría el en sus propios textos— lo que hay es una clara inclinación hacia las formas de origen dramático en estos años.



Ilustración 6: Portada del manuscrito de la Andaluza sentimental

De acuerdo con Federico Sopena, la suite marca una nueva faceta en la producción de Turina por la intimidad que refleja por encima del pintoresquismo⁶⁶. Nos resulta interesante la afirmación, ya que matiza el carácter de las piezas a partir de una de sus partes. Esta afirmación podría resultar acertada, por ejemplo, para el segundo cuadro de la suite, en donde retrata desde un carácter íntimo y religioso a la Sevillana, pero no concuerda con el de la

⁶⁵ Alfredo Morán, *Joaquín Turina a través de sus escritos* (Madrid: Ayuntamiento de Sevilla, 1981), p. 203.

⁶⁶ *Ibid*, p. 206.

madrileña. En todo caso coincidimos en que evita el pintoresquismo desde un proceso de asociación bastante refinado, en el que selecciona elementos representativos que se puedan asociar con las características específicas de cada una de las mujeres que retrata en el teclado. La publicación se relaciona de manera indirecta con una reseña que se publica en *La Vanguardia*, en Barcelona tras el estreno de *La mujer del héroe* en la que se lee: “El héroe es un aviador y su mujer una planchadora madrileña muy dada al trabajo y muy mujer de su casa, pero que no transige con que su marido, con excusa de la aureola que le rodea por un éxito que alcanzo en un vuelo famoso, se distraiga y olvide los deberes matrimoniales. Por no transigir, le pone de patitas en la calle, hasta que él finge haberse descalabrado y vuelve a ser admitido en el hogar. La paz se hace; la mujer, por fin, perdona.”⁶⁷ Esta reseña, sobre una obra de Turina del mismo año, da cuenta de la sociabilidad masculina implícita en el entorno donde se publican las obras y desde la recepción de estas. El tono cómico, así como los roles que asume el elemento femenino son importantes y hacen parte del entorno hacia el que se dirige la composición de estas suites.

La madrileña Clásica (*La Madrilène Classique*)

El primer retrato que presenta es el de una “madrileña clásica”, que inicia con un trino que se transporta cromáticamente desde re sostenido (grado diatónico, la sensible) hacia un re natural (grado cromático, la sub-tónica como mixtura o préstamo modal) y de regreso varias veces. Este gesto, que se repite varias veces establece una ambigüedad tonal que puede ser entendido como un elemento representativo de lo femenino en Turina. En primer lugar, y de acuerdo con autores que han realizado este ejercicio hermenéutico en el pasado, como lo hizo Susan McClary en *Feminine Endings*, el cromatismo ha sido utilizado como símbolo de la sensualidad femenina y la tentación, por lo que nos atrevemos a especular en este sentido sobre el significado de estos ambiguos y muy cromáticos trinos del inicio. Esto además sucede en una dinámica *fff* y con un doblaje a la octava, en ambas manos. Aparece pues este gesto en el registro agudo, que es es sonoro y llamativo.

⁶⁷ M. R. C. “El estreno en Barcelona de “la mujer del héroe” por la compañía dramática de Martínez Sierra” en *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1915. Citado por Alfredo Moran en *Joaquín Turina a través de sus escritos*, p.203.

TROIS PORTRAITS POUR PIANO



JOAQUIN TURINA

Op. 24.

I
LA MADRILEÑE CLASSIQUE
(LA MADRILEÑA CLÁSICA)

All^{to} mosso



Intercambio modal (Escala completa)

Ilustración 7: Primeros compases de la madrileña clásica con anotaciones.

Este fragmento (cc. 1- 13) es la introducción de la obra. A partir del compás 18, momento en el que aparece de manera identificable un *ostinato* en la mano izquierda que Antonio Iglesias identifica como Chotis y Pasodoble⁶⁸, pero que nosotros consideramos como una base de habanera ligeramente modificada. El asunto de la habanera es importante en la medida en que, como referencia implícita a Carmen, es un elemento que cumple la función de evocar a esta figura femenina y española con mucha claridad para un público francés que potencialmente asociaría la mujer española con facilidad la alusión al ritmo que encarna a la protagonista de la ópera de Bizet. En este sentido este primer cuadro femenino que ofrece la

⁶⁸ Antonio Iglesias, *Joaquín Turina (su obra para piano)*, vol. 1 (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989), pp. 219-220.

suite, alude de manera directa a la más identificable figura femenina y española desde el punto de vista musical.

Por otra parte, dentro del discurso mismo de la suite, hemos identificado elementos diferenciadores en lo que se refiere a la relación entre las piezas. La madrileña, oriunda de la capital, es un personaje que Turina representa desde su carácter Urbano. El carácter imponente, reflejado en las dinámicas *fortissimo* y en los gestos relativamente rudos (como los trinos o las escalas doblados a la octava, a las que se suman sonoridades cercanas a las del ragtime estadounidense (símbolo de la industrialización y urbanización de la sociedad por aquellos años) parecen aludir al carácter especialmente urbano de la mujer madrileña. Recordemos que España en estos años, al menos desde la perspectiva foránea, es un país exótico y relativamente rural, en el que aun se está combatiendo el analfabetismo y que no ha desarrollado una industria sólida, por lo que resulta coherente que, para la realización de una caricatura urbana dentro de la representación de lo español, se aluda a elementos externos que le permitan al público que la consume, asociar desde el paradigma de lo urbano.

En cuanto al parámetro formal, la pieza se construye a partir de dos temas, que se desarrollan, yuxtaponen y eventualmente se sobre ponen a lo largo de los 208 compases que la componen. A la entrada del primer tema la precede una introducción que, como mencionamos arriba, es importante para el establecimiento del carácter del retrato; elemento por lo demás recurrente en la narrativa que presentan prácticamente todos los cuadros de las tres suites.

La sevillana sentimental

Como sevillano que fue Turina, este es un cuadro importantísimo en el planteamiento de la Suite. En el discurso musical abundan los giros fríos y esta es probablemente la más “tópica” de las tres piezas. Sin embargo, el crecimiento que plantea es interesante, ya que establece en el plano formal algunas de las características propias de la mujer como es entendida por el compositor, de acuerdo con lo que reflejan sus escritos. El asunto de la mujer, como persona sumisa y obediente, pero a la vez sensible y capaz, sale a la luz a través de la dulce introducción que la presenta como un personaje enigmático y a la vez seductor. El planteamiento del discurso musical y de los elementos retóricos a través de los cuales construye el discurso se refuerza en el establecimiento de un tempo con *rubato* y de un estilo

recitativo, que evoca el habla como mecanismo para la comunicación del mensaje que el compositor quiere transmitir desde el pentagrama y de su interpretación en el teclado.

El subtítulo de “monólogo” de alguna manera le otorga una voz en primera persona a quien retrata. A diferencia del retrato que realiza de la madrileña clásica, en la sevillana está dibujando a la mujer desde la confidencialidad y la cercanía que le otorga el estar presentando a un personaje de su tierra, a una persona conocida. Turina esta vez le da el escenario al personaje teatralizado; operizado o zarzuelizado quizás sería más exacto debido al carácter de recitativo que presenta la melodía y que ya muy bien han descrito autores anteriores y el mismo compositor⁶⁹.

La indicación de “*mysterieux*” (misterioso) que aparece al inicio de la pieza parece aludir a la religiosidad que evoca la textura coral. De las nueve definiciones que ofrece la RAE para la entrada “misterio”, cinco son de connotación religiosa. Consideramos que la textura que ofrece la introducción pareciera aludir a este elemento, pero, como se ha dicho antes, somos conscientes de lo especulativo que resulta la afirmación, por lo que nos limitamos a presentarla como hipótesis.



Ilustración 8: Detalle de los primeros compases de la *Andaluz Sentimental*

En lo que a las dinámicas y al carácter respecta, Turina parece estar ofreciendo una imagen radicalmente diferente a la que presenta en la Madrileña Clásica. En primer lugar, esta se presenta sin una sola alteración accidental, sin una sola desviación —en términos de McClary—, y establece un retrato más poético y equilibrado. Mientras que la madrileña nos hacía perder el centro tonal a través del uso yuxtapuesto de la sensible y la sub-tónica, — además con ornamentación cromática— la Andaluz sentimental se encuentra perfectamente articulada con el entorno y con “lo normativo”. Los movimientos, antes del recitativo que inicia en el compás 11, presenta un acompañamiento tipo coral, casi religioso, perfectamente equilibrado y ceñido al universo diatónico en el que se desenvuelve.

⁶⁹ Antonio Iglesias, *Joaquín Turina (su obra para piano)*, 2 vols. (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989).

En un programa de la Sociedad Filarmónica Madrileña, transcrito por Moran, aparece una reseña bastante amplia sobre la primera suite de mujeres españolas, en la que presenta esta segunda pieza, según el autor por indicaciones del propio Turina, que afirma que el retrato de la andaluza es “rubia, blanca y alegre, pero cuyas alegrías son los gorjeos del pájaro enjaulado”⁷⁰. Ya vimos arriba que en los textos de Turina aparecen frecuentemente alusiones a lo racial como elemento descriptivo, Característica muy propia de las narrativas de su época. Lo interesante es que el modelo que presenta es claramente el de una mujer sumisa alegre pero enjaulada; simpática pero obediente. El carácter religioso que se refleja en la textura y en la conducción de las voces de la introducción juegan un papel importantísimo en este retrato, que, a diferencia del retrato de la morena *coqueta*, “felina” y sensual que discutiremos en el próximo apartado, se mantiene en el marco de lo normativo. Esta característica se proyecta en el pentagrama desde varios frentes, que coinciden precisamente con algunos de los parámetros que propone LaRue (ver anexo 1): la textura; la menor presencia de cromatismos con respecto a los dos retratos que la rodean; una mayor estabilidad tonal; y el carácter más pasivo y predecible.

La textura de este movimiento es en general homofónica, con algunos asomos de polifonía en la hacia la mitad de la pieza, en el clima que parece retratar la *alegría*, encarnada en un predecible *Allegro vivo* a partir del compás 47. La textura que abre y cierra el retrato es homofónica y coral, con movimientos paralelos de acordes en los que predominan las quintas y las cuartas, como recordando la sonoridad del *organum paralelo* medieval. Esta textura, con la indicación *Mystérieux* que ya discutimos y el comportamiento excepcionalmente diatónico de la música hacen de introducción para el monólogo, que es probablemente ya la voz de la andaluza. Turina prepara el escenario de evocaciones devotas —obedientes y normativas— abre el telón que presenta la escenografía y espera diez compases para darle la voz a la andaluza sentimental, quien canta *dans le sentiment d’un recitatif*. En esta nueva sección presenta una textura homofónica de tipo melodía con acompañamiento —como en

⁷⁰ Alfredo Moran, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, p. 207.

un típico recitativo— en la que el acompañamiento solo presenta unos ataques esporádicos sobre los cuales se desarrolla una melodía relativamente libre desde el punto de vista rítmico.



Ilustración 9: Texturas homofónicas Primeros compases de la andaluza sentimental

Esta pieza presenta un comportamiento altamente diatónico. Entendemos por diatonismo la limitación de los sonidos a aquellos que se ofrecen en la armadura. En este sentido esta pieza, que es el centro de la suite, ofrece un contraste y un carácter interesante. Susan McClary discute en *Feminine endings* el carácter femenino que frecuentemente se le ha asignado al segundo tema de la forma sonata clásica. Es interesante que, viendo en conjunto la suite completa como una composición lineal, este cuadro intermedio haría las veces de un segundo tema en una forma sonata cíclica⁷¹. Si bien los materiales musicales melódicos de cada retrato de la suite son independientes, el contraste de este segundo retrato con respecto a los dos que lo rodean sí establece una relación —en el fondo muy clásica— de simetría en el discurso musical. Este segundo retrato, femenino como los otros dos, pero especialmente femenino en términos del carácter y las cualidades que históricamente se le ha asignado al segundo tema de la forma sonata ofrece un eje central de equilibrio sobre el que se apoya la estructura entera de la suite.

⁷¹ No olvidemos que la tradición académica de Turina es la de Cesar Franck que fue un gran exponente de las formas cíclicas, que precisamente establece la relación temática entre diferentes movimientos; una relación cíclica

La morena coqueta

De acuerdo con el contenido del diario de Turina, esta iba a ser inicialmente la primera pieza de la suite⁷². Aquí aparece una de las mujeres retratadas en *Recuerdos de mi rincón*, y de la que hay abundante información en términos del problema de la representación musical. Se trata de la que luego va a ser “la morena coqueta”, o “la brune coquette” en la versión publicada en París, pero que inicialmente era manchega. Es un personaje que ya había sido retratado antes, una persona de carne y hueso llamada María y cuyo retrato, o boceto de retrato, aparece en el manuscrito de esta suite, que se conserva en la Fundación Juan March.



Ilustración 10: detalle de la página 4 manuscrito de *Recuerdos de mi rincón*. Retrato de María.

La pieza tiene el subtítulo de “escena”. Es interesante que haya reutilizado el retrato de María, la camarera del café en el que se inspiró la para la creación de los cuadros de *Recuerdos de mi rincón*, que es una pieza de carácter más dramático que descriptivo en realidad, lo cual parece ser una pista del compositor para rastrear el verdadero origen de la inspiración del personaje retratado⁷³. El retrato se basa en el motivo de “ya uté ve”, que es un gesto verbal que tenía la camarera a quien retrata.

Consideramos de gran importancia en este punto, y en este caso concreto, la revisión de Nattiez según la cual el proceso comunicativo que desemboca en la creación final se estructura en torno a una situación concreta que se hace evidente a través de los objetos que hacen las veces de testimonio. Lo que discutimos arriba como trace. Estas evidencias, es importante entender que no son únicamente musicales y no se presentan solo en los pentagramas, sino que pueden aparecer, como la iconografía que rodea al personaje de María, en otro tipo de rastros.

⁷² Morán, *op. cit.* p. 206.

⁷³ Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Segunda edición, 1 vols. (Londres: Reaktion Books, s. f.).

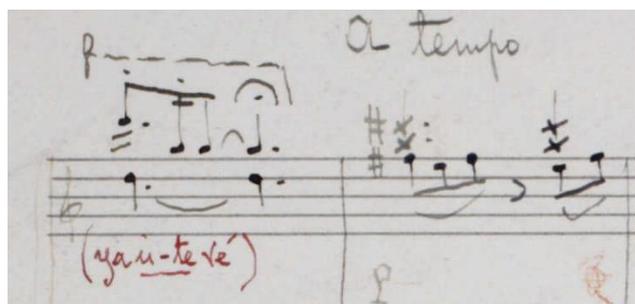


Ilustración 12: motivo "ya uté ve" en el manuscrito de *Recuerdos de mi rincón*.



Ilustración 11: inicio de *La Morena Coqueta*, con el motivo de "ya uté ve" que aparece marcado en la partitura de *Recuerdos de mi Rincón*.

Según Antonio Iglesias, la pieza inicialmente se tituló “La manchega coqueta”⁷⁴ (antes de ser editada y publicada). Aunque el título cambió, la alusión al elemento manchego se conserva en el ritmo ternario de la manchega (o seguidilla manchega), que aparece a manera de tópico de danza en el establecimiento del parámetro rítmico de la pieza.

Con este cuadro se relaciona directamente el manuscrito de Turina titulado “Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida” que mencionamos arriba. En este listado aparece, en el número 47, —justo después de Victoriano Alberdi, quien realizó las caricaturas del manuscrito de *Recuerdos de mi rincón* que discutiremos más adelante— María Ortega, la camarera que fue modelo para la construcción del cuadro en ambas suites y la autora del motivo musical que Turina adopta como material generador de la pieza, a través del cual se

⁷⁴ Iglesias, Joaquín Turina (*su obra para piano*), vol. 1 (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989), p. 233.

conforma el desarrollo de la misma. En el manuscrito se lee “María Ortega: Camarera del café Nueva España, Manchega del propio Daimiel, agradable y simpática (...) su figura, algo felina, inspiró la pieza titulada “La morena coqueta” a base del diseño “ya uté ve””. Resulta interesante la asociación con lo felino, que ha sido frecuentemente asociado con la sensualidad femenina⁷⁵ ya que pareciera que la flexibilidad del manejo del motivo en la construcción del discurso que presenta la pieza, implica la transposición de una característica que el compositor identifica en el personaje a retratar, que lo relaciona a su vez con un avatar zoomorfo frecuentemente asociado a la sensualidad pero de características específicas que trascienden la connotación erótica y la plasma, desde el proceso de crecimiento (de conformación de la obra) en el discurso, evadiendo todo esquema preestablecido desde el parámetro formal, para generar la pieza desde la *flexibilidad* (felina) del material musical.

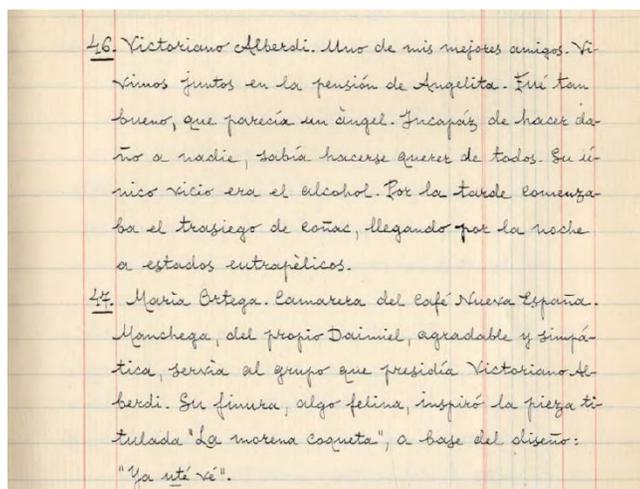


Ilustración 13: números 46 y 47 del manuscrito de Turina titulado "Figuras Masculinas y femeninas a través de mi vida"

Desde el punto de vista formal, la pieza se presenta en siete secciones con una coda final. El lenguaje es nuevamente cromático, como en la Madrileña Clásica. Sin embargo, el motivo establece un centro tonal más o menos identificable ya que en realidad las alteraciones que presenta no son tanto ambiguas como en el caso de la primera pieza, sino que obedecen a un

⁷⁵ Existen abundantes referencias a esta asociación en diferentes culturas. Solo a manera de ejemplo, citamos dos trabajos en los que aparece esta asociación: Meenasarani Linde Murugan, “«Unlike Men, The Diamonds Linger: »: Basse and Bond Beyond the Theme Song”, en *The Cultural Life of James Bond*, ed. Jaap Verheul, Specters of 007 (Amsterdam University Press, 2020), 269-88, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1850jbk.17>.

intercambio modal que, por cierto, se corresponde con el gesto cadencial final, aunque no con la elección de la armadura que presenta al inicio.

La presencia de María en *Recuerdos de mi Rincón* tiene un valor especial, ya que ofrece una colección de caricaturas interesantes para la comprensión del retrato. Las afirmaciones que arriba discutimos, que aluden a la erotización del personaje, se resalta en algunas de las caricaturas que Victoriano Alberdi añadió a los manuscritos de la suite inspirada en el Café Nueva España. La imagen de la mujer sonriente dejando caer algunos elementos de una bandeja que carga resalta el trasero de la mujer y en una segunda imagen, mas poética y menos jocosa, la presenta manteniendo equilibrio la vendeja y siendo observada por un hombre de bigotes (probablemente el diplomático que retrata unas páginas atrás).



Ilustración 15: Detalle de la página 8 del manuscrito de *Recuerdos de mi Rincón*.



Ilustración 14: Detalle de la página 8 del manuscrito de *Recuerdos de mi rincón*. María y el diplomático (?)

Las relaciones intertextuales que se producen entre la música, las imágenes que la acompañan y los escritos de Turina permite entrever, a través de la partitura la encarnación de algunos de los conceptos que discutimos brevemente en el estado de la cuestión, tales como de “sociabilidad masculina”, “clase y jerarquías” o “mujer y belleza”.

Suite de *Mujeres Españolas* (serie 2), op. 73 (1932)

Esta segunda serie de *Mujeres Españolas* es una colección de piezas realizada quince años después de la primera y responde, como la primera, al contexto en que se realizó. Está conformada por cinco cuadros: “la gitana enamorada”, “la florista”, “la señorita que baila”, “la murciana guapa” y “la alegre sevillana”. El momento en que la escribe es también un momento de cambios en la vida profesional de Turina. Fue escrita un año después del ingreso de Turina al Conservatorio como catedrático de composición y el mismo año de la muerte de María, su hija⁷⁶. Es también un año de mucha actividad como compositor en el que escribió también su *Homenaje a Tárrega*, *En la Zapatería*, las *Variaciones Clásicas*, *Vocalizaciones*, y la *Fantasia Italiana*. Esta actividad probablemente tenga relación con la necesidad de posicionamiento como compositor de cara a sus nuevos estudiantes y colegas, ante los que resulta estratégicamente positiva su relación con editoriales extranjeras.

En el DMEeH, Mariano Pérez señala que “según el común sentir de los críticos quizás resulta inferior a la primera”⁷⁷. Aunque Pérez no cita concretamente a las fuentes que lo llevan a plasmar tal afirmación, el análisis de las piezas refleja una postura un poco menos flexible en lo que a la forma se refiere. Evidentemente cada una de las piezas que la conforman obedecen a un plan formal bastante más rígido y menos extenso que en las primeras. No obstante, esta segunda serie de las mujeres españolas es considerablemente más extensa que la primera (ya que no son tres sino cinco las piezas que la conforman) y refleja algunas diferencias.

La tipografía es distinta en el título general de la suite, pero no en el de cada una de las piezas. Además, a diferencia de la primera serie, esta tiene dedicatoria. Está dedicada a Jacinto Higuera, un importante escultor de la misma generación de Turina. De esta relación hay documentación que nos permite conocer un poco la relación entre ambos artistas.

⁷⁶ Morán, *op. cit.*, 420

⁷⁷ Mariano Pérez Gutiérrez, “Turina, Joaquín”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), p. 522.

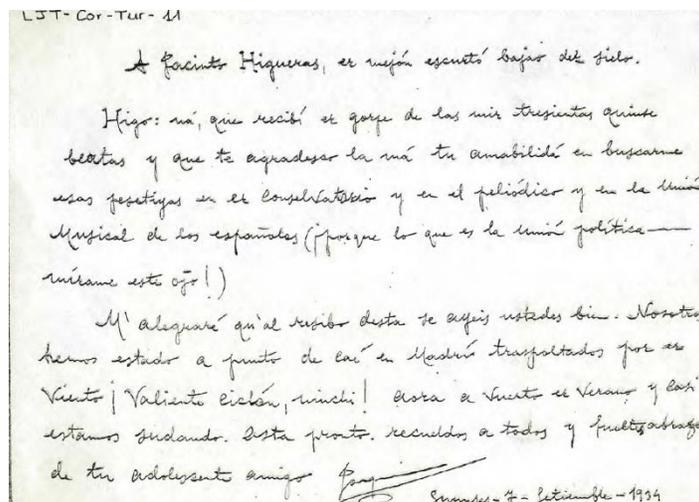


Ilustración 16: Carta de Joaquín Turina a Jacinto Higuera. Colección de la fundación Juan March.

Esta segunda serie se vendió al público por 4 francos (y la primera serie en ese mismo momento se vendía por 4 francos con 50 centavos al tiempo), dato interesante en la medida en que da cuenta de la valorización de la suite anterior, que pasados los años aumentó su valor, aunque la publicación de esta segunda serie conservara el precio de la primera suite en antaño. Su registro de copyright, como el de la primera serie, es de un año después de su composición, es decir 1933.

La gitana enamorada

Al igual que en la primera serie, el personaje de la primera pieza que conforma la suite es importante. “*La Gitane Amoureuse*” (“La gitana enamorada”) es también un tópico de lo español. Así pues, en esta primera pieza, como en la madrileña de la primera suite, el elemento español general hace las veces de tópico introductorio para un público extranjero que entiende la concepción de la suite como un producto español en general, conformado por cuadros específicos de las diferentes regiones del país.

Dentro de este discurso, la sonoridad frigia es muy frecuente en cadencias y se presenta de manera similar a como se presenta en el segundo cuadro de la primera serie de *Mujeres Españolas*, es decir haciendo un énfasis melódico sobre el quinto grado y haciendo uso del sexto grado menor. En la pieza que revisamos antes, sucedía de manera natural ya que se desarrollaba este elemento desde la escala menor. En este caso, sucede en torno a lo que algunos teóricos llaman la tonalidad mayor armónica, es decir una tonalidad en la que se altera de manera descendente el sexto grado para incluir, a manera de intercambio modal, un

acorde de iv (cuarto grado menor) en la tonalidad mayor⁷⁸. En este caso, más que cumplir esta función “armónica”, de la que se desprende el nombre que se le asigna, cumple una función de color que se refleja en el movimiento cadencial descendente hacia el quinto grado, que es un cliché de la sonoridad española por su semejanza con el modo frigio. El movimiento melódico, desde el primer momento, orbita en torno al Fa sostenido (quinto grado del si mayor) pero llega a él a través del sol natural que es el sexto grado descendido al que nos referimos.



Ilustración 17: primer gesto melódico cadencial de sonoridad frigia en *La gitana amorosa*.

Según Iglesias, el cuadro es una especie de forma tema y variaciones que gira en torno a un único tema⁷⁹. No obstante, nuestro análisis arroja un asunto que Iglesias pasa por alto y que consideramos primordial en la concepción del cuadro. El tema y variaciones que da cuenta de la dimensión general del movimiento se articula en realidad en dos temas. Estos dos temas se relacionan tonalmente de una manera muy “clásica”, con una relación cercana en términos de sus alteraciones, de su conjunto diatónico. El primero, como quedó dicho está construido en torno a al acorde de Si mayor y el segundo (cuyo inicio se presenta en el compás 20), que tradicionalmente se conformaría en torno al Fa#, se construye sobre Mí, una tonalidad también vecina en términos del círculo de quintas, probablemente para evitar mantener el centro sobre el grado en el cual se ha hecho énfasis melódico para adoptar la sonoridad frigia.

⁷⁸ Dionisio de Pedro, *Teoría completa de la música en dos volúmenes*, tercera (Madrid: Casa Real Musical, 2008).

⁷⁹ Iglesias, *Joaquín Turina (su obra para piano)*, vol. 2. (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989), p. 22.



Ilustración 18: compases 17 - 26 de la Gitana amorosa.

Hacia la mitad de la pieza surge una sección de desarrollo relativamente extensa (cc. 43-81) en la que explora tonalidades lejanas desde el desarrollo de los dos temas previos, para luego regresar a una especie de reexposición en el compás 82 en la que presenta una mayor actividad contrapuntística, especialmente en torno al segundo tema, lo cual genera una forma en crecimiento que en los últimos compases desemboca en una cadencia final “no normativa” en términos musicales, de acuerdo con la propuesta hermenéutica de McClary, resignificando lo que al inicio parecía ser la tónica (Si mayor) como una dominante que solo resuelve en el último sistema en el Mi.



Ilustración 19: compases finales (123-130) de la gitana enamorada.

La florista

Este cuadro, junto con el que le sigue están titulados de manera ligeramente diferente a como se venían planteando hasta ahora los cuadros de las Mujeres de España. A diferencia de los anteriores, que están titulados desde un adjetivo estereotípico aplicado a la mujer de una región específica, este se titula “*la marchande de fleurs*” o, en español, “La florista”, aludiendo a un personaje estereotípico español, pero ya no perteneciente a una región específica. De hecho, en realidad, a pesar de estar dentro de la suite de mujeres españolas, en realidad parece aludir a un estereotipo hispano, mas que propiamente español. Recordemos que Turina un par de años antes pasó una temporada en Cuba haciendo las conferencias que transcribió, comentó y publicó también Antonio Iglesias⁸⁰. Turina es un personaje que mantuvo un contacto relativamente estrecho con Hispanoamérica y esta pieza da cuenta de una de las relaciones musicales que conectan con mayor claridad la cultura hispana a ambos lados del atlántico.

Este segundo cuadro es ligeramente más breve que el primero y, sin embargo, refleja un plan formal similar. En general presenta una forma ternaria A-B-A´ en el que desarrolla las posibilidades rítmicas de la ambigüedad binaria y ternaria. Según Iglesias, la pieza es un gesto nacionalista que da cuenta de un diálogo entre Sevilla y Cuba, entre los cuales se produce un diálogo de mutua herencia en torno al ritmo la habanera⁸¹. Efectivamente el parámetro del ritmo juega un papel importante en el discurso musical, que presenta una especie de modulación métrica a partir del compás 31, en el que el acompañamiento, inicialmente ternario, se empieza a desarrollar en torno a un patrón binario que se aparta de la regularidad de las barras de compás. Es interesante que este diálogo del que habla Iglesias en su texto es en realidad uno de los vínculos más interesantes que se han producido entre las músicas de la América hispana, desde el Son jarocho hasta la Zamba Argentina pasando por muchos otros como el Bambuco colombiano y el Pasillo colombo-venezolano.

⁸⁰ J. Turina y A. Iglesias, *Escritos de Joaquín Turina* (Editorial Alpuerto, 1982).

⁸¹ Iglesias, *Joaquín Turina (su obra para piano)*, vol. 2, pp. 28-29.



Ilustración 20: compases 26-40 de *La florista*.

En lo que respecta al comportamiento armónico esta pieza refleja una relativa sencillez con respecto al patente cromatismo de los demás cuadros. En este sentido, la predictibilidad del *ostinato* de la mano izquierda, que luego se replica en la mano derecha en movimientos paralelos a la manera del impresionismo, que por esos años era común a los proyectos nacionalistas latinoamericanos e hispanos, pareciera centrar el interés del crecimiento de la pieza en el aspecto rítmico que mencionamos, cuyo interés se resalta en la manera que se decide plasmar en la edición final de la partitura.

La señorita que baila

El título en francés de esta pieza varía bastante con respecto a su traducción en español. *La Danseuse Mondaine*, traduce en realidad la bailarina de mundo. El término es relativamente ambiguo, ya que puede aludir a una bailarina de la alta sociedad o a una bailarina de mundo, de proyección internacional como Carmencita o La Argentina. Resulta cómo probablemente se concibe este cuadro por la asociación con algunas figuras identificadas con la danza española que por esos años estaban en el imaginario de los públicos de los Estados Unidos y de Francia. En los primeros años del siglo XX, la danza española jugó un papel importante en el consumo de la cultura hispana⁸². Desde hace siglos el baile y la danza ha sido uno de los aspectos más comúnmente contemplados a la hora de identificar una cultura exótica. Quizás una de las causas de este fenómeno es no solo el interés por lo exótico sino el interés

⁸² Richard L. Kagan, *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939* (University of Nebraska Press, 2019), p. 448.

por lo erótico, que en este caso se venía desarrollando ya con personajes femeninos de proyección internacional como Carmen Doucet Moreno “Carmencita” o Antonia Mercé y Luque “la Argentina”. Este tercer cuadro de la segunda suite que, como dijimos, junto con el anterior, evade la especificidad regional que lucen los otros seis cuadros de las dos series de *Mujeres Españolas* parece articularse con este fenómeno.

La pieza se introduce predeciblemente con un “*tempo di vals – vivo ma non troppo*”. Obedece



Ilustración 21: Joaquín Sorolla "Juerga Andaluza" (1890). Óleo sobre lienzo 50.80 x 77.5cm.

a una forma musical similar a la del cuadro anterior: introducción- A – B – A´. La forma, que junto con la métrica y la indicación de carácter compaginan perfectamente con los géneros de danza, evidentemente son la principal herramienta de la que se vale Turina para el retrato, en lo que se refiere a los elementos representativos. Nuevamente, como alude a un público extranjero se vale de referencias fáciles de comprender para el público general: el vals como el género de baile por antonomasia. En todo caso Turina utiliza disonancias fuertes y marcadas, que de alguna manera evaden las sonoridades del vals tradicional para introducir desde lo armónico lo que es una característica más bien tímbrica: la sonoridad un poco ruda –*pentrant*, en palabras del propio Turina, en la partitura (compás 6 y ss.)– del flamenco en la guitarra. Como veremos, uno de los elementos que después va a utilizar con mucha frecuencia el compositor para los retratos de las sevillanas (en la tercera suite) es la alusión a las sonoridades de la guitarra desde acordes no muy idiomáticos para el piano, que obligan al intérprete a arpeggiar (o “rasguear”) los acordes que en la partitura aparecen en bloque. Es

particularmente interesante el proceso de *Ekphrasis* que implica una traducción intertextual desde lo visual hacia lo verbal y, en el caso de nuestro estudio, de lo verbal a lo musical⁸³. Este suceso en todo caso se articula fuertemente con lo que Nattiez establece como “metalenguaje”⁸⁴, que es el proceso en el cual el intérprete o quien analiza la pieza, establece los vínculos para argumentar la relación entre los elementos concretos objetivos que se han plasmado en el rastro y su significado, asociable, en este caso, a un aspecto tímbrico que alude a la guitarra y que se imita desde el lenguaje propio del piano.

La murciana guapa

En este cuarto cuadro Turina vuelve a la enunciación tradicional de los títulos conformados por una figura femenina de una región específica y un adjetivo estereotípico asociable a los *clichés* de la región. *La belle murcienne* o le murciana guapa presenta un carácter alegre, algo alegre (*allegretto*) y dancístico.

Este retrato, en contraste con algunos de los anteriores, da cuenta de un Turina formalista y de un ejercicio bastante más mecánico y menos flexible que el que presenta, por ejemplo, en las piezas que conforman la primera serie de *Mujeres Españolas*. Nuevamente presenta una forma A-B-A'. La delimitación de las tres secciones está claramente resaltada por cambios de tempo significativo en torno a un esquema, también muy (neo)clásico: rápido-lento-rápido. Iglesias, en su estudio de la música para piano de Turina afirma que ignora la referencia a las músicas tradicionales murcianas que probablemente tiene la pieza. Nosotros consideramos que hay una alusión a la jota murciana, desde la métrica ternaria y los ritmos que tienden a la estabilidad en el inicio del compás y al movimiento hacia el final. Sin embargo, la maleabilidad del desarrollo rítmico del movimiento y los juegos contrapuntísticos –muy apoyados en lo rítmico– hacen realmente difícil afirmar a ciencia cierta el género en el que se basa Turina para el retrato.

La alegre sevillana

Este último cuadro juega una especie de papel de conector con la próxima suite. Es interesante que en este cuadro, Turina desarrolla un estereotipo de sevillana diferente al que

⁸³ Gary Shapiro, “The Absent Image: Ekphrasis and the ‘Infinite Relation’ of Translation”, *Journal of visual culture* 6, n.º 1 (2007): pp. 13-24.

⁸⁴ Nattiez, pp.133-135.

presenta en la primera serie de *Mujeres Españolas* y a la que se refiere de manera explícita en el texto citado arriba (ver páginas 50-53). Allí era la sevillana sentimental, blanca, obediente, religiosa, introspectiva y normativa; ahora nos presenta a la sevillana alegre, entre sorprendente, curvilínea y elocuente –exótica–. Probablemente esa morena a la que se refería para contrastar con aquella que retrató en la primera serie.

En los primeros compases presenta un motivo rítmico que va a ser muy importante tanto desde el punto de vista del material temático a desarrollar, como desde el punto de vista de los elementos representativos. Se trata de un motivo que se asocia directamente con el patrón rítmico tradicional de las castañuelas: Corchea-Tresillo de semicorcheas-corchea-corchea, en una métrica de dos por cuatro.



Ilustración 22: Compases iniciales de *La alegre sevillana*

Lo interesante es que Turina parte de este motivo para luego desarrollarlo desde una perspectiva un poco más abstracta, en la que aprovecha como gesto característico el ataque rápido de los tresillos de semicorchea y los elabora de manera bastante más libre a lo largo de toda la pieza. En este sentido, son ejemplares los compases 5-8 (segundo sistema del ejemplo) en donde se desprende del tópico de las castañuelas para trabajar de manera mucho más plástica el gesto rítmico.

Suite *Mujeres de Sevilla*, op. 89, (1935)

Esta tercera suite para piano dedicada a la representación de la mujer esta conformada por cinco piezas: “La alfarera de Triana”, “la mocita de barrio”, “la macarena de garbo”, “la cigarrera traviesa” y “mantillas y peinetas”. Es interesante que el cuadro con el que cierra, por primera vez en las tres suites, no está dedicado al retrato de una mujer, sino que enfoca la representación de lo femenino desde una suerte de fetichismo que se enfoca en objetos evidentemente asociados a lo femenino, a lo español –lo sevillano– y, nuevamente, a lo exótico.

Dedicada “a mi hija concha” en el manuscrito y en la edición francesa: [sin traducir, en letra muy pequeña. Al igual que en la segunda serie de la suite de *Mujeres de España*, consideramos que el elemento de la dedicatoria es elocuente por cuanto hace referencia de alguna manera a un vínculo emocional que pareciera implicar una posición de respeto a los retratos femeninos.

Esta es la última de las tres suites y es muy cercana, cronológicamente hablando, a la segunda serie de la suite de *Mujeres de España*. No obstante, ésta se diferencia en algunos elementos concretos de las dos suites que discutimos arriba. La iconografía, por ejemplo, es ligeramente diferente. La imagen del tacón y el abanico que aparece en la portada de las dos anteriores desaparece en esta tercera suite y la tipografía utilizada es ligeramente diferente.

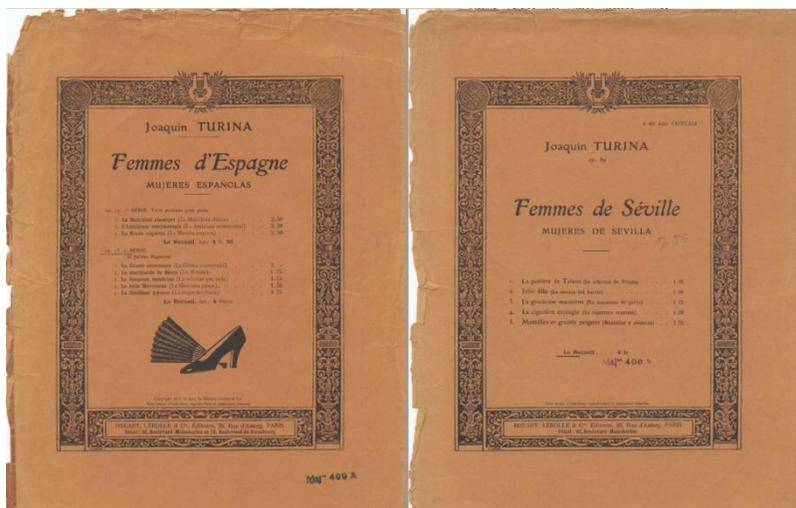


Ilustración 23: Portadas de *Mujeres españolas* y *Mujeres de Sevilla*

No obstante, probablemente debido a la cercanía temporal entre la segunda suite de *Mujeres Españolas* y ésta última, hay elementos que comparten, especialmente en lo que a la composición musical respecta. En primer lugar, se trata de un conjunto de cinco cuadros, como la segunda serie de *Mujeres Españolas*, aunque es evidente que se trata de piezas más acotadas, de miniaturas que en lo formal se aproximan a la otra suite, pero de manera más simple y con un desarrollo evidentemente más corto.

La alfarera de Triana y la mocita de barrio

El primer cuadro inicia, como frecuentemente lo hace en las suites de *Mujeres Españolas*, con un juego cromático que contradice el conjunto diatónico de la armadura. El trino, que se presenta entre re natural y mi bemol aparece como trasfondo del motivo rítmico/melódico que se mantiene en el centro del teclado, utilizando un registro muy cerrado, enmarcado en dos tonos, dentro de los cuales utiliza todas las alturas cromáticas:



Ilustración 24: primeros compases de la alfarera de Triana.

La pieza se presenta a manera de un tema y variaciones que se va expandiendo en registro a lo largo de todo el cuadro, para terminar con el acorde final en el que concluye con una exploración del registro grave del piano en el que aparece la idea del trino inicial expandida tanto desde lo rítmico como desde lo interválico. La construcción del discurso se desarrolla en torno a este elemento diferenciador desde el ámbito, que termina implicando una exploración paulatina desde lo central y reconocible como característico en términos de la sonoridad pianística, hacia los registros extremos.

Esta primera pieza se enlaza temáticamente con la segunda desde la presencia cíclica del tema que es primario en la primera con el secundario de la segunda. “La mocita de barrio”, que aparece como segunda pieza, se construye en torno a un tema similar al de la sevillana de la primera serie de *Mujeres Españolas*. Se presenta como una especie de versión reducida en la que, lo que era una introducción con textura coral en la anterior, es ahora la presentación del acorde de mi menor sobre el que se desarrolla, nuevamente sobre el quinto grado (si) una melodía de sonoridad frigia: de la misma manera en que se presentó en la anterior sobre el do sostenido una melodía de sonoridad frigia sobre el sol sostenido. Adicionalmente, en esta aparece, en el momento en que entra la melodía, la indicación “recitando”, que nuevamente se asemeja a la melodía de la sevillana de la suite anterior.



Ilustración 25: primeros dos compases de "La mocita de barrio".

A partir del compás 32, donde se desarrolla brevemente la idea textural de los primeros compases, aparece, también evocando a la sevillana de la primera suite, la indicación “misterioso”, presentando esta vez los acordes con sonoridades notablemente más disonantes y con un comportamiento armónico más interesante.



Ilustración 26: compases 30-40 de "la mocita de barrio". desarrollo textural del comentario de los compases 1 y 2.

Esta alusión a la pieza de la suite de *Mujeres Españolas*, se asoma como una especie de guiño relacionado con las características de la sevillana que entra a hacer las veces de material contrastante con los motivos, mucho más libres e impredecibles del tema que aparece en los

compases 3-4, 7-8 y 15 y ss., por mencionar solo los tres primeros asomos. En este sentido la pieza, como dijimos se conecta temáticamente con la primera, presentando un cuadro en el que en realidad interactúan los dos personajes que parecieran presentarse, a primera vista, como independientes a partir de los títulos, que establecen la forma en su más amplia dimensión: aquella que entiende por secciones los cuadros que la conforman.

La macarena de garbo

Macarena, es un nombre de origen andaluz, derivado de un barrio de Sevilla. Es también uno de los lugares turísticos más característicos de la capital andaluza (el Arco de la Macarena) y la venerada “señora de la esperanza de la Esperanza Macarena”. Como tal, parece que el compositor ha aprovechado esta referencia múltiple, como un elemento relativamente fácil de comprender desde el título del cuadro, para los franceses interesados en esta especie de consumo turístico-musical que ofrece Turina. Como en la segunda serie de *Mujeres Españolas*, en este caso Turina se ciñe a un plan formal simple y efectivo: una forma tripartita simple A-B-A'. El cuadro presenta ritmos españoles estereotipados -especialmente el del pasodoble⁸⁵- y mantiene un desarrollo comparativamente más superficial al que se emplea en otras piezas de las suites dedicadas a la representación femenina. La importancia del parámetro rítmico es resaltada en el producto final, en la edición publicada, desde la indicación verbal que aparece en el primer compás, donde aparece en cursivas la palabra “*ritmico*”, resaltando el carácter que quiere que el intérprete le imprima.

En esta pieza el compositor utiliza también mediante cromáticas (compases 17 y 18) y de falsas relaciones cromáticas (compás 16), como guiño de un fetiche erótico⁸⁶. Esta alusión al fetiche erótico no es una propuesta nuestra, sino que es tomada de la propuesta hermenéutica de McClary. Plasmamos entonces la asociación, pero ponemos en duda la objetividad de tal asociación en la medida en que consideramos que no está suficientemente argumentada por la reconocida autora.

⁸⁵ A este ritmo, por ejemplo, hace referencia Antonio Iglesias cuando presenta el cuadro en las páginas 280-284.

⁸⁶ Ver *Feminine Endings*, p. 100.

La cigarrera traviesa

El pensamiento formalista que se le atañe a Turina por su filiación académica en realidad tiene una doble connotación. Por un lado, es cierto que esta perspectiva, en formas breves y en tareas de oficio, como parece serlo la composición de la segunda serie de Mujeres Españolas y esta suite de Mujeres de Sevilla, tiene una especie de connotación negativa por utilizar moldes para estructurar las secciones que conforman la pieza y los mecanismos mediante los cuales genera las relaciones internas entre estos. Pero, por otro lado, este énfasis en la concepción de la obra musical desde esta perspectiva refleja algunos elementos positivos y muy interesantes en el ejercicio compositivo. Por ejemplo, este cuarto cuadro, desde el análisis formal desde la perspectiva más general, es decir desde la concepción de los cuadros que conforman la suite, cumple una función de clímax. Afirmamos esto porque tanto desde la forma interna del cuadro, como desde los materiales que presenta, hay un claro interés comparativo con respecto a los anteriores. Además, la alusión a la habanera (y su correlación con la españolidad y la feminidad encarnada en “la eterna Carmen”, que comentamos en la discusión sobre el primer cuadro de la primera suite⁸⁷, redondea de manera muy interesante el conjunto de las tres suites dedicadas a la representación de la mujer española.

Esta pieza inicia con un “tiempo de habanera” que se desarrolla en los primeros 13 compases para desembocar en un “allegro rítmico” en 7/8 que hace las veces de tema secundario, que es seguido del tema inicial para luego presentar un tercer tema, haciendo gala de una especie de forma rondó extendida: A-B-C-A'-C'. La presencia de la métrica irregular en la sección B, le añade un interés particular y parece aludir al sustantivo del título, por poco predecible e irregular.

Mantillas y peinetas

En la misma línea de comprensión de la suite como una obra cíclica y continua, este último cuadro hace las veces de Coda dentro del conjunto. Nos atrevemos a entenderlo de esta manera, en primer lugar, por su excepcional título y por Como dijimos antes, esta pieza es interesante por ser la única de las tres suites que escapa a la fórmula de representar a una mujer española. El carácter de la pieza, más que apoyarse en elementos representativos

⁸⁷ Ver pp. 48 y ss.

parece jugar un papel de cierre tipo concierto en el que el juego idiomático y virtuosístico de las notas repetidas a gran velocidad ofrecen un cierre brillante a la suite. Como se ha vuelto costumbre en este documento, nos atrevemos a presentar una propuesta hermenéutica para explicar las asociaciones con ese indefinido y resbalosos proceso de significación de lo musical que alude a lo extramusical. Los dos elementos que retrata el cuadro (las mantillas y las peinetas) son en este caso motivos que, literalmente, se yuxtaponen en los primeros compases y que se desarrollan a manera de variaciones paralelas a lo largo de todo el cuadro.



Ilustración 27: motivos de las Mantillas (cc.1-4) y las Peinetas (cc.5-12)

La presentación de estos dos objetos, ambos de alusión femenina, como cierre de la suite y a su vez, quizás por obra del azar mas que de la voluntad creadora de Turina, como cierre de las tres suites, es importante en la medida en que rompe con el esquema de alusiones y, como consecuencia, con la predictibilidad de la forma en su nivel mas general. La composición de esta obra marca, según la revisión que Morán presenta a través de los escritos de Turina, un periodo relativamente prospero y estable desde el punto de vista de la carrera del sevillano. Consideramos que el ejercicio hermenéutico, aunque siempre incompleto y difícil de comprobar por su carácter indefinido (y estoy conscientemente utilizando las palabras que Turina utilizó en el epígrafe de esta investigación), es enriquecedor en la medida en que nos permita generar relaciones entre la obra y elementos que con ella dialogan.

Codeta

No quisimos excedernos en una redacción descriptiva de los cuadros, sino enfocarnos en las características que se articulan directamente con las hipótesis planteadas y con las conclusiones. Es por esto que algunos de los cuadros comentados son bastante breves. Hemos priorizado en este sentido los aspectos que resaltan lo femenino y lo exótico en cada una de

las piezas y, debido a la limitación de espacio que el formato del TFM de la Universidad de Salamanca propone, remitimos al lector a los anexos⁸⁸.

Es difícil identificar a ciencia cierta el tono con el que retrata o caricaturiza Turina a los personajes que plasma en las partituras. Es fácil, debido al uso de *clichés* y de las características relativamente cómicas que presenta, caer en la ilusión de interpretar los cuadros desde una plasmación caricaturesca y cómica, dentro de lo que Palacios llama sociabilidad masculina. Sin embargo, consideramos que el indicio de la dedicatoria que mencionamos arriba es elocuente en el sentido de que permite entrever el tono que probablemente Turina asume ante lo femenino: después de todo su hija pertenecía a la categoría que ahora retrataba, desde lo femenino, lo español y lo sevillano.

La segunda serie de *Mujeres de España* así como la de *Mujeres de Sevilla*, en contraste con la primera, es evidentemente menos elaborada y parece ceñirse de manera, un tanto decadente, a los esquemas formales de que tanto se acusa a Turina en la historiografía. No consideramos que se trate de un asunto de real decadencia en el estilo del compositor, sino de una respuesta a un momento biográfico y profesional específico. Su cargo como catedrático en el conservatorio de Madrid, que evidentemente ocupó gran parte de su tiempo, así como la crisis que naturalmente debió significar la muerte de su hija, probablemente lo llevó a recurrir a formulas predecibles y no muy demandantes para responder con obras efectivas y comprensibles ante el público al que se dirigían. Una revisión a las partituras muestra que Turina acudió a las fórmulas de oficio que aprendió en la *Schola Cantorum* para responder a un momento relativamente difícil de su vida, y funcionó.

⁸⁸ Para una revisión del contenido descriptivo, desde cada uno de los elementos que propone LaRue, puede consultarse el anexo 1.

Conclusiones

Ya algunos autores han señalado desde la generalidad de las redacciones historiográficas en torno a Joaquín Turina lo inexacto de la evaluación de su producción como “formalista” debido a su filiación con la *Schola Cantorum*⁸⁹. El estudio de caso de estas tres suites y, especialmente, demuestra que efectivamente Turina utiliza en ocasiones un lenguaje musical que entiende la forma como un elemento plástico y flexible. En este sentido, además, resulta especialmente adecuada la concepción que propone desde su modelo analítico Jan LaRue, en que concibe la forma desde el concepto de *crecimiento*, según el cual los elementos no solo se suceden desde formulas preestablecidas, sino que plantean un discurso dinámico y orgánico. En las suites que estudiamos pudimos ver cómo, respondiendo a las situaciones y necesidades de cada momento, Turina concibe un plan formal —de crecimiento— que a veces es más flexible y creativo (como en la primera suite) y a veces se ciñe a formulas efectivas preconcebidas que le permiten resolver el cuadro sin demasiado esfuerzo (como sucede en las dos últimas suites).

Aunque una mirada desprevenida a los datos que arroja el rastro que nos ha dejado la producción de estas tres suites pareciera desvelar una posición misógina o machista de parte de Turina —y la del medio en el que se desarrolló—, consideramos que una interpretación en ese sentido no aporta luces objetivas a la redacción de la historia, ni a la comprensión de la obra de un compositor canónico en España como lo es él. En este sentido, consideramos que es importante entender que se trata de la obra de un artista activo hace un siglo, que respondió a los códigos estéticos, éticos y sociales de la cultura a la que perteneció y los medios en los que se desarrolló. La influencia de la *Schola Cantorum*, con todo lo que esto implica, fue fundamental en la construcción de su discurso y, en este sentido, no es un mero reflejo de la sociedad sevillana o castellana de su tiempo, sino que fue un personaje activo y además es un elemento que cumplió funciones de pivote entre las culturas francesa, española y americana, por lo menos.

Algunas de las afirmaciones a las que ha llegado la musicología feminista, particularmente la de Susan McClary, son parcialmente aplicables al caso de Turina. En el apartado dedicado

⁸⁹ Uno de los más recientes es Tatiana Aráez, “El ingreso de Joaquín Turina en la Schola Cantorum de París: Hacia una revisión de sus años de estudio”, *Revista de Musicología* 42, n.º 1 (2019): 183-212, especialmente entre las páginas 184-185.

a los estudios de género y música (pp. 26 y ss.) vimos cómo algunos de los procedimientos a través de los cuales Turina se aproxima al ejercicio de representar a la mujer en su música, se apoyan en una mirada jocosa asociada a la caricatura como concepto —no solo como técnica, aunque también— y cómo las decisiones musicales plasmadas en la partitura frecuentemente aluden al carácter del personaje retratado. McClary afirma también en *Feminine Endings* que en la música clásica lo erótico suele asociarse con la maldad en lo femenino, mientras que se presenta como trascendente en el hombre⁹⁰. En el caso de la música de Turina, tanto la iconografía, como la selección de los títulos (el uso de adjetivos alusivos a lo exótico o lo deseable) aunque es evidente la pulsión erótica, no hay una asignación de un carácter malvado en torno a ella, sino que se presenta quizás a través de mecanismos que son más cercanos usualmente a lo popular. Esto, como vimos, se plasma musicalmente en algunas decisiones como la inclusión de elementos representativos reconocibles o el tratamiento de las relaciones entre lo diatónico y lo cromático.

Por otra parte, aunque el elemento exotizante está presente en el ejercicio de composición de estas tres suites por parte de Turina, su presencia está conscientemente matizada por el compositor. Su producción sí cobró provecho del elemento exótico como parámetro de posicionamiento en el mercado parisino. Sin embargo, esto sucede en el marco de un ejercicio más o menos consciente por parte del compositor, que se evidencia en fuentes, como hemos visto. El establecimiento de una identidad propia diferenciadora que se produce en torno a la muy conocida anécdota de las conversaciones con Falla y Albéniz después del estreno de su quinteto en París en 1907, marcó evidentemente un punto de inflexión en la producción de Turina, y en este sentido, las suites se encausan en ese aprovechamiento de lo diferenciado —lo español— de cara a la cultura europea y, a su vez, de la asociación de lo femenino con lo moderno. Además, algunos escritos del compositor evidencian una preocupación por evitar el exotismo, que no reconoce en su propio ejercicio creativo cuando vende en París las suites de mujeres españolas y las específicamente sevillanas —erotizadas y exotizadas—, pero que por otro lado rechaza explícitamente. Esto sucede, por ejemplo, cuando se refiere a la proyección de la explotación de “materiales, o mejor dicho elementos reales en las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primaveras a los ingleses”⁹¹,

⁹⁰ “in classical music, the erotic continues so often to be framed as a manifestation of feminine *evil* while masculine high culture is regarded as transcendent”, McClary, *Feminine Endings* p. 68. El énfasis es nuestro.

⁹¹ Mariano Pérez Gutiérrez, *Falla y Turina a través de su epistolario* (Madrid: Alpuerto, 1982), p. 74.

refiriéndose a todo el consumo de elementos turísticos y exóticos por parte de los extranjeros ávidos de españolismos y sevillanismos. Todo esto, por cierto, sucede en el momento de “la epidemia del iberismo” o el “Spanish Craze” que sucedió en las primeras décadas del siglo XX⁹². Así pues, tildar de exotizante el ejercicio de composición de estas tres suites por parte de Turina no obedece del todo a la realidad. El ejercicio analítico, en relación con fuentes textuales demuestra que, aunque Turina sí aprovechó con el elemento exótico como parámetro para posicionar y vender su música en el mercado parisino, esto se produjo en el marco de un ejercicio más o menos consciente por parte del compositor, que se desarrolla desde la intención de respeto, a veces incluso reverente, hacia lo femenino.

La afirmación de Adolfo Salazar, según la cual las piezas que conforman la suites de *Mujeres Españolas* están compuestas en forma sonata son, cuando menos, poco exactas. El análisis formal que hemos aplicado a las piezas de la suite reflejan un manejo de las secciones que no obedecen a un esquema preestablecido, como lo es la forma sonata, sino a un proceso de composición que se inclina más bien a elementos que presenta de manera relativamente libre. Esto sucede, especialmente en la primera suite, en torno a los elementos representativos y tópicos (como la representación de lo urbano y de la habanera en *La Madrileña Clásica*) y los motivos concretos que desarrolla en algunas piezas (como la utilización del motivo de “Ya uté ve” en *la Morena Coqueta*), a partir de los cuales se genera el crecimiento —la forma— de la pieza.

Somos conscientes de que el ejercicio que presentamos se apoya en gran medida en la especulación en torno a elementos, eso sí: objetivos, que cumplen el rol de indicios. No pretendemos en este trabajo generar verdades positivistas en torno al repertorio estudiado, sino proponer vínculos y esclarecer relaciones entre la producción musical del sevillano, su contexto y las propuestas y teorías recientes de interpretación del proceso de comunicación y significación musical e iconográfico. Consideramos que un ejercicio interpretativo en este sentido es susceptible de una exploración aún mayor, pero entendemos también que el ejercicio del TFM implica un proceso acotado y limitado en términos de tiempo y recursos. El ejercicio creativo al que se enfrentó Turina, a las luces que nos arrojan las fuentes primarias y secundarias que hemos revisado, es susceptible de una interpretación seria –

⁹² *Ibid.* p. 33 y Richard L. Kagan, *The Spanish Craze: America’s Fascination with the Hispanic World, 1779-1939* (University of Nebraska Press, 2019).

aunque, debemos reconocerlo, de naturaleza especulativa– por nuestra parte. Esto en la medida en que se hizo desde un ejercicio personal de revisión desde nuestra propia lente, de nuestra actual subjetividad, con todos los prejuicios y las taras que esto implica.

Bibliografía

- Aráez Santiago, Tatiana. “El ingreso de Joaquín Turina en la *Schola Cantorum* de París: Hacia una revisión de sus años de estudio”. *Revista de Musicología* 42, n.º 1 (2019): 183-212.
- Buci-Glucksmann, Christine. “Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern”. *Representations*, n.º 14 (1986): 220-29. <https://doi.org/10.2307/2928441>.
- Chase, Gilbert. “Spanish Musicians since the Civil War”. *The Musical Times* 80, n.º 1157 (1939): 499—500. <https://doi.org/10.2307/923394>.
- Cook, Nicholas. “¿Qué nos dice el análisis musical?” *Quodlibet. Revista de especialización musical*, n.º 13 (1999): 54-70.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Ariel, 1979.
- Elliott, Gilbert. “Our Musical Kinship with the Spaniards”. *The Musical Quarterly* 8, n.º 3 (1922): 413—18.
- d’Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*. 3 vols. Paris: Durand et fils, Editeurs, 1912.
- Gray, Rockwell. “Ortega y Gasset and Modern Culture”. *Salmagundi*, n.º 35 (1976): 6-41.
- Heine, Christiane. “El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Alvarod Bacarisse (1922) Y Joaquín Turina (1930)”. *Anuario Musical* 52 (1997).
- Iglesias, Antonio. *Joaquín Turina (su obra para piano)*. 2 vols. Madrid: Editorial Alpuerto, 1989.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Traducido por Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor, 1989.
- Kagan, Richard L. *The Spanish Craze: America’s Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*. University of Nebraska Press, 2019.
- Martínez Ferrer, María. “Recepción de la música de Joaquín Turina a través de la prensa histórica en España (1919 – 1936)”. Trabajo de Fin de Máster (TFM), Universidad de Salamanca, 2021.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music Gender & Sexuality (with a new introduction)*. Mineapolis - London: University of Minnesota Press, 2002.
- Morán, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

- Nagore Ferrer, María. “Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX”. *Revista de Musicología* 34, n.º 1 (2011): 135-66. <https://doi.org/10.2307/41959347>.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Traducido por Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Olivera Zaldua, María. “Colecciones fotográficas particulares: El fondo Joaquín Turina. Estudio de contenido”. *Documentación de las Ciencias de la Información* 33 (2010): 171-83.
- Olivera Zaldua, María. “La colección Iconográfica del compositor Joaquín Turina: Descripción y análisis documental”. *Cuadernos de documentación multimedia* 20, (2019): 215-246.
- Palacios, María. “Mujeres Feminismo y humor en las críticas de Joaquín Turina sobre la vida musical de París: hacia una sociabilidad masculina a través de la prensa (1909-19014)”. *A imprensa como fonte para a historia da interpretação musical*, 59-78. Lisboa: Instituto de Etnomusicología - Universidade Nova de Lisboa, 2021.
- Pedro, Dionisio de. *Teoría completa de la música en dos volúmenes*. Tercera. Madrid: Casa Real Musical, 2008.
- Pérez Gutiérrez, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- Pérez Gutiérrez, Mariano. “Turina, Joaquín”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, 513-28. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Sans, Juan Francisco. «Típicos tópicos tropicales». *El oído pensante* 8, n.º 1 (10 de febrero de 2020). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n1.7595>.
- Shapiro, Gary. «The Absent Image: Ekphrasis and the ‘Infinite Relation’ of Translation». *Journal of visual culture* 6, n.º 1 (2007): 13-24.
- Turina, Joaquín. “El feminismo y la música” *Revista Musical Hispano—Americana*, VI, II, 1914, 8-9.
- Turina, J., y A. Iglesias. *Escritos de Joaquín Turina*. Editorial Alpuerto, 1982. <https://books.google.es/books?id=agMXAQAIAAJ>.
- Turina, Joaquín. «La evolución de la música». En *Escritos de Joaquín Turina*, de Antonio Iglesias, 21-32. Alpuerto, 1982.
- Turina, Joaquín. *Tratado de composición musical* Vols. 1 y 2

Turina, Joaquín. Las “8 cuartillas” del tercer volumen del tratado de composición musical, dedicado a las formas dramáticas. Manuscrito en el archivo de la fundación Juan March.

Turina, Joaquín. *Enciclopedia Abreviada de la música*. Madrid: Editorial Renacimiento, 1917.

Archivos consultados

Fundación Juan March

Biblioteca Nacional de España

En línea:

Archivo Joaquín Turina de la Fundación Juan March.

Enlace: <https://www.march.es/es/coleccion/archivo-joaquin-turina>.

Anexos:

1. Tabla de elementos relevantes (SAMeRC ampliada) de las tres suites.
2. Edición de Rouart Lerol & Cie (1917) de la partitura de *Mujeres Españolas* op. 17 (primera serie).
3. Edición de Rouart Lerol & Cie (1932) de la partitura de *Mujeres Españolas* op. 73 (segunda serie).
4. Edición de Rouart Lerol & Cie (1935) de la partitura de *Mujeres de Sevilla* op. 89.